78
С-32

Mus. th. 7163 [I]
63

63

Xerokopieren aus konservatorischen G[...] erlaubt
Nur im Lesesaal benützbar
4. 07. 95

903н/75
Ков-п
12

28954.

78
С-32
ПРОВЕРЕНО

А. Н. Сѣровъ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТЬИ

ПРОВЕРЕНО
12323
БИБЛИОТЕКА СЕКТОРА ХУДОЖ. ВЕЩАНИЯ Радио Управления Н. К. П. и Т.
№ 6662

ТОМЪ ТРЕТІЙ

(1860—1863 гг.)

Литература
28954
1959

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, № 40.
1895.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Fgl/83/6042

Концертъ дѣвицы Ингеборгъ Старкъ.

(20 декабря, въ залѣ Дворянскаго Собранія) *).

Въ наше время, во второй половинѣ девятаго на десятый вѣка, быть піанистомъ или піанисткой, давать концерты, составляя программу изъ *однѣхъ* фортепіанныхъ піесъ, на своихъ собственныхъ плечахъ нести всю отвѣтственность концерта передъ публикой, дѣло необыкновенно-трудное. Кто теперь не играетъ на фортепіано болѣе или менѣе исправно? Въ какой столицѣ нѣтъ даже двухъ, трехъ, очень замѣчательныхъ піанистовъ-виртуозовъ? Ихъ вообще въ Европѣ развелась въ послѣднее время такая бездна, что они, между собою, могутъ очень наивно удивляться людямъ, которые, занимаясь музыкою, *не* піанисты и *не даютъ* концертовъ.

Виртуозность, въ настоящемъ смыслѣ слова, всегда была явленіемъ рѣдкимъ, исключительнымъ; виртуозность на фортепіано, въ наше время, становится еще рѣже, еще исключительнѣе, именно потому, что горизонтъ піанизма вообще чрезвычайно расширился и поднялся.

Техническія совершенства фортепіанной игры, ровная сила и бѣглость въ пальцахъ, полнозвучность и оттѣнки въ тушé, блестящіе пассажи чрезъ всю клавіатуру, гаммы октавами и т. д., *кого* теперь все это удивитъ? все это слышано и переслышано тысячи разъ!

Механизмъ игры такъ разработанъ нынѣшними піанистами, и съ такихъ новыхъ сторонъ, что прежняя фортепіанная музыка Гуммелей, Мошелесовъ, Карловъ Мейеровъ и т. д. сдѣлалась уже чѣмъ-то очень устарѣлымъ, чѣмъ-то неполнымъ, не эффектнымъ, неудовлетворительнымъ, блѣднымъ.

Всѣ пріемы виртуозности фортепіанной, въ позднѣйшее время, стали совсѣмъ иные, и то, что прежде было «высшею школою», геркулесовыми

*) Театрал. и Муз. Вѣстн. № 1.

столбами піанизма, входитъ только необходимымъ, но ничуть не первостепеннымъ ингредіентомъ въ число условій новѣйшей школы, къ которой «прежнія» школы относятся какъ части къ цѣлому.

«Универсальность» направленія въ фортепіанной виртуозности создана величайшимъ виртуозомъ, царемъ этого дѣла, Францомъ Листомъ.

Съ него началась въ искусствѣ фортепіаннаго исполненія новая *эра*. Онъ *первый* могущественно раздвинулъ область фортепіано и сдѣлалъ этотъ инструментъ богатѣйшимъ изъ *всѣхъ*, не смотря на его бѣднозвучность и неколоритность. Онъ первый уразумѣлъ способность фортепіано даже къ тѣмъ глубокимъ тайникамъ музыкальной мысли, въ которыхъ витаетъ творчество Бетховена и Себастіана Баха. Онъ первый понялъ, что піанистъ, болѣе всѣхъ другихъ исполнителей, долженъ быть даровитѣйшимъ «актеромъ», которому доступна вся безконечная гамма «выразительности» отъ паѳоса Короля Лира и Макбета до легкой салонной болтовни французскихъ водевилей; отъ хроматической фантазіи Баха до хроматическаго галопа во вкусѣ «bal Mabille», отъ сонаты Бетховена съ фис-мольнымъ адажіо до варіацій на «ты не повѣришь».

Подъ перстами Листа фортепіано сдѣлалось «микрокозмомъ»,—малымъ, но полнымъ, замкнутымъ въ себѣ міромъ, который въ отвлеченно музыкальномъ значеніи можетъ очень поспорить съ «микрокозмомъ музыки», т. е. съ оркестромъ и съ сочетаніями вокально-оркестровыми.

Подъ перстами Листа фортепіано—*вся* музыка, во всей ея неисчерпаемости. Ключъ къ такому волшебному владычеству искусствомъ состоитъ въ дѣлѣ очень простомъ: въ принесеніи всѣхъ высшихъ технически-виртуозныхъ совершенствъ въ жертву характеру, смыслу, внутреннему психическому содержанію исполняемой музыки. При *такомъ* условіи одухотвореннаго, осмысленнаго исполненія, піанистъ вмѣстѣ и *оркестръ*, изъ своихъ десяти пальцевъ и клавіатуры въ семь октавъ, и вдохновенный *капельмейстеръ*, проникнутый своею музыкальною задачею, и свободно повелѣвающій исполнителямъ, *рукамъ* своимъ. Кто не развилъ въ себѣ механизма фортепіанной игры, или развилъ недостаточно, тому немного пособитъ и самый глубокій *смыслъ*, какъ не можетъ назваться пѣвцомъ отличный музыкантъ, неимѣющій красиваго и обработаннаго голоса, какъ не можетъ достигнуть никакихъ блестящихъ результатовъ отличный дирижеръ, командующій плохимъ сборищемъ музыкальныхъ недоучекъ; но и на оборотъ, кто развилъ въ себѣ механизмъ фортепіанной виртуозности до степени хотя-бы поразительной, тотъ въ строгомъ смыслѣ, все-таки еще *не* музыкантъ, *не* виртуозъ, потому что ему недостаетъ музыкальнаго «царя въ головѣ», это отличный оркестръ съ безсмысленнымъ дирижеромъ. Тутъ выйдутъ звуки, звонъ, блескъ, бренчанье, погремушки и побрякушки, только музыки тутъ не будетъ.

Напомнивъ читателямъ о безконечной разницѣ, которая отдѣляетъ Листа и его школу отъ другихъ направленій фортепіанной игры, отъ другихъ

«такъ называемыхъ школъ»—я не долженъ буду распространяться о *счастіи* для юныхъ музыкальныхъ талантовъ, когда они имѣютъ возможность расцвѣсть подъ вліяніемъ такого геніальнаго руководителя.

Ингеборгъ Старкъ, блистательное явленіе въ музыкальномъ мірѣ, уроженка петербургская, была знакома нашей публикѣ, выступивъ концертисткою съ дѣтскаго возраста. Руководимая добрыми совѣтами лицъ, хорошо овладѣвшихъ техническою стороною фортепіанной игры, Ингеборгъ Старкъ сдѣлалась уже въ Петербургѣ очень замѣчательною піанисткою, успѣшно побѣждавшею трудности Мошелевскихъ концертовъ, варіяцій Пиксиса и Тальберга. Хорошо приготовленная технически, она счастливо вступила въ преддверіе искусства. Самый храмъ его былъ для нея еще закрытъ до пребыванія ея въ Веймарѣ.

Піанистка Ингеборгъ Старкъ—до 1858 года и нынѣшняя ученица Листа—это двѣ совсѣмъ разныя особы. Участвовавъ въ ея первомъ сближеніи съ великимъ героемъ виртуозности *истинной*, я жадно слѣдилъ за переворотомъ, совершившимся въ юной душѣ ея, по отношенію къ искусству,—жадно слѣдилъ за неимовѣрно-быстрымъ развитіемъ яркаго таланта ея, какъ исполнительницы и какъ *сочинительницы* музыкальной. Благотворное вліяніе первостепеннаго генія отражалось такъ явственно на развитіи молодой музыкальной природы! Можно сказать, что все *ученье* Листа состоитъ только въ магнетическомъ какомъ-то вѣяніи на тѣхъ, кто способенъ этому вѣянію вполнѣ подчиниться. Нѣсколько разъ, съ истиннымъ счастіемъ, я присутствовалъ въ Веймарѣ при этихъ «урокахъ», столько непохожихъ на обыкновенные, скучные, учительскіе уроки! Талантъ Ингеборгъ Старкъ, могу сказать, расцвѣлъ передъ глазами моими, расцвѣлъ подъ лучами Веймарскаго солнца съ тою роскошью, которую должны были оцѣнить 20-го декабря всѣ, понимающіе музыку и требующіе отъ фортепіанной виртуозности того, что должно отъ этой виртуозности требовать въ наше съ вами время.

Если сравнивать талантъ съ талантомъ, виртуоза съ виртуозомъ, то, для вѣрности результата, надобно брать предметы сколько можно однородные. На сторонѣ исполнителей мужчинъ всегда будетъ очень понятный перевѣсъ энергичности, силы, физическаго и душевнаго могущества. Слѣдовательно, всего ближе сравнить Ингеборгъ Старкъ не съ виртуозами, а съ *виртуозками*. Камиллы Плейель и Софіи Борсръ мнѣ не удалось узнать. Касательно Клары Шуманъ, я слышалъ отъ Листа, что Ингеборгъ Старкъ теперь уже, въ столь юные годы, *сильнѣе* Клары Шуманъ въ техникѣ, въ механизмѣ фортепіанной игры, въ обработкѣ пальцевъ. Такой высоко-лестный приговоръ вполнѣ подтверждается нынѣшнимъ концертомъ.

По стопамъ Листа, рѣдко игравшаго съ оркестромъ (именно потому, что онъ придалъ фортепіано столько *самостоятельности* въ его значеніи), Ингеборгъ Старкъ всю программу составила изъ чисто-фортепіанныхъ пьесъ.

Она исполняла:

1) Парафразъ Листа изъ Мендельсонова «Сна въ лѣтнюю ночь».

76*

2) Ноктюрнъ Фильда,—вальсъ Шопена, венгерскую рапсодію Листа.

3) Хроматическую фантазію Себастіана Баха.

4) Фантазію Листа на квартетъ изъ Риголетто, и—

5) (сверхъ обѣщаннаго въ афишѣ) Тарантеллу изъ «Фенеллы» Обера, въ транскрипціи также Листа.

Сколько разнообразія въ задачахъ! сколько разныхъ стилей. Жаловаться на составъ программы могутъ только тѣ, которые считаютъ непремѣнною необходимостью для огромной залы Дворянскаго Собранія: звуки тромбоновъ и контрабасовъ, и не слыхали или не помнятъ концертовъ Листа. Въ этой же самой залѣ онъ игралъ всегда одинъ, раздѣляя всѣ нумера своей программы ничѣмъ другимъ, кромѣ промежуткомъ времени.

По моему личному мнѣнію, ноктюрнъ Фильда, съ большимъ успѣхомъ, впрочемъ, исполненный, могъ быть замѣненъ чѣмъ нибудь поинтереснѣе. Все прочее столько же отлично выбрано, какъ отлично выполнено.

Деликатность, грація и щеголеватость игры въ прелестномъ, вдохновенномъ вальсѣ Шопена вызвали бы одобреніе самого автора, для котораго грація, нѣжность, тонкость музыкальной мысли были природными стихіями.

Какая противоположность Шопеновскому вальсу, будто созданному для будуаровъ и свѣтскихъ салоновъ, суровая, строго-контрапунктная фантазія Себастіана Баха, одно изъ могущественнѣйшихъ его «клавецинныхъ» произведеній. Между тѣмъ и здѣсь виртуозка также спокойно царила надъ своимъ роялемъ, владычествовала надъ всѣми изгибами и сплетеніями фугованныхъ формъ, надъ полнозвучною гармоніею глубочайшаго изъ гармонистовъ.

Въ *такомъ*, и только такомъ исполненіи должно слушать Баха тѣмъ, кто еще мало знакомъ съ его музыкой, не слишкомъ приманчивою для необразованнаго меломанства; блистательная красота одного внѣшняго впечатлѣнія, этой оболочки органически-музыкальной мысли, въ такомъ исполненіи выступаетъ выпукло и способна привлечь къ Баху цѣлыя толпы орекіантовъ, тающихъ только при звукахъ Верди.

(За то подъ вліяніемъ игры Ингеборгъ Старкъ и «имени» Баха сложился такой приговоръ о виртуозкѣ, слышанный мною при разъѣздѣ: elle a *du classique* dans son jeu, et c'est si rare)!

Въ пьесахъ Листа всего ярче выступили тѣ стороны игры г-жи Старкъ, которыя пріобрѣтены ею въ Веймарѣ и составляютъ отличительное достояніе новой, Листовской школы.

Въ транскрипціи Листа зачастую вложено больше геніальности, больше внутренняго электричества мысли, нежели въ оригиналахъ, служившихъ канвою для Листа.

(По *новости* такого убѣжденія, предоставляю себѣ эту сентенцію, въ послѣдствіи, подкрѣпить наглядными, нотными примѣрами съ объяснительными, подробными коментаріями).

Извѣстнѣйшій маршъ изъ «Сна въ лѣтнюю ночь», изумительно парафра-

зированный и сплетенный съ танцами и воздушными продѣлками Эльфовъ— является чѣмъ-то совсѣмъ новымъ, очаровательнымъ, и болѣе *свѣжимъ*, болѣе *красивымъ* въ модуляціяхъ, нежели оригиналъ Мендельсона.

Квартетъ изъ Риголетто! кому также изъ любителей музыки неизвѣстна эта пьеса, этотъ безспорно, лучшій нумеръ изъ оперы, не совсѣмъ неудачной со стороны драматизма. Нѣсколькими штрихами «отъ себя», въ началѣ и въ концѣ транскрипціи, Листъ придалъ этой очень знакомой пьесѣ новую выпуклость; извѣстная музыка явилась въ новой и необыкновенной характерной рамкѣ.

Тарантелла Обера на мотивъ, вѣроятно, изъ числа народныхъ неаполитанскихъ, обдѣлана Листомъ для фортепіано съ искусствомъ музыкальнаго «ювелирства» и *умомъ* поразительнымъ. Не отступая ни на шагъ отъ мысли Обера, Листъ даетъ этой мысли безпрерывно-новые оттѣнки фортепіанной *оркестровки*. Тутъ слышатся и брянчанье и глухіе удары тамбуриновъ, и топотъ пляшущихъ и комически-крикливый голосъ «пульчинеллы» въ высокомъ дискантовомъ регистрѣ и, наконецъ, неожиданнымъ контрапунктомъ на мотивъ тарантеллы является мотивъ марша изъ сцены торжества Мазаніелло.

Со всѣми этими геніальнѣйшими фортепіанными метаморфозами музыки, задуманной не для фортепіано, сравните такъ называемыя «фантазіи» на такой-то и такой-то мотивъ господъ знаменитыхъ піанистовъ, хоть, напримѣръ, Тальберга, и вы тотчасъ наглядно убѣдитесь въ той безконечной разницѣ между Листомъ и.... прочими, о которой я не устану твердить.

Піанисты не Листовской школы, не изъ числа его приверженцевъ и учениковъ, рѣдко берутся исполнять въ публикѣ Листовы переложенія, и еще рѣже его венгерскія рапсодіи. И очень хорошо эти господа поступаютъ. Безъ проникапія въ духъ Листовскаго взгляда на музыку, безъ вѣры въ глубину и совершенство этого взгляда, транскрипціи, фантазіи и рапсодіи Листа будутъ *мертвыми* нотами, которыя при бездушномъ исполненіи обратятся въ пародію на то, что этими нотами выразилъ Листъ.

Напротивъ, ученики и ученицы Листа должны считать и *считаютъ* прямымъ своимъ «призваніемъ» исполнять въ концертахъ своихъ какъ можно больше изъ Листовыхъ переложеній и сочиненій.

Великій духъ первѣйшаго изъ героевъ фортепіано вѣялъ въ каждомъ звукѣ Ингеборгъ Старкъ, когда она исполняла Листовы пьесы. Во многомъ она *чрезвычайно близко* подошла къ своему недосягаемому образцу. Венгерскую рапсодію она исполнила положительно лучше, нежели даже одинъ изъ талантливѣйшихъ учениковъ Листа, Гансъ Бронсаръ, бывшій въ Петербургѣ два года назадъ.

Отчетливость игры во *всѣхъ* этихъ неимовѣрно-трудныхъ пьесахъ заслуживала-бы особеннаго упоминанія, но, по моимъ понятіямъ, это рѣдкое качество само собой подразумѣвается въ словѣ «виртуозка», которое какъ будто создано для нашей концертистки.

Исполнить огромный запасъ пьесъ «на память», исполнить безукоризненно, съ полною, спокойною увѣренностью въ дѣлѣ, но безъ малѣйшаго намека на заносчивый, непріятно-дерзкій тонъ иныхъ піанистовъ, такъ близко смежный съ шарлатанствомъ,—владычествовать инструментомъ и публикою, но остаться величавою и простою, строгою, скромною и граціозною, немногимъ въ свѣтѣ дано въ удѣлъ такое блистательное сочетаніе качествъ избраннѣйшихъ!

Еслибъ миѳологія не считалась чѣмъ-то совсѣмъ вышедшимъ изъ моды, Ингеборгъ Старкъ, послѣ нынѣшняго ея концерта, можно бы назвать «музою фортепіано». Такому названію вполнѣ отвѣчаетъ и наружность виртуозки.

Можно бы и еще многое сказать объ этомъ отрадномъ, свѣтломъ, чарующемъ явленіи, но меня уже начинаетъ тревожить мысль, что статья моя можетъ показаться «рекламою».

Ученица Листа, и *такая* ученица, въ рекламахъ нимало не нуждается, а еслибъ и нуждалась, то, безъ сомнѣнія, не обратилась бы къ тому, кто самъ иногда очень страдаетъ отъ «неспособности» быть рекламистомъ, не обратилась бы къ пишущему эти строки, пишущему *всегда только* изъ чистѣйшей искренности своего убѣжденія.

Пятый, шестой и седьмой вечера Русскаго Музыкальнаго Общества.

(21, 28 декабря 1859 и 11 января 1860) *).

Концерты «Рубинштейновскаго Музикъ-Ферейна» чередуются быстро. Быстрота, поспѣшность въ устройствѣ этихъ концертовъ вообще отражается весьма невыгодно и на выборѣ исполняемыхъ пьесъ и на небрежности ихъ исполненія. Въ программы входитъ иногда музыка чрезвычайно интересная, но большею частію является передъ публикою въ видѣ столько же искаженномъ, какъ напримѣръ—8-я симфонія Бетховена въ 1-мъ вечерѣ, или концертъ Листа, во второмъ. Большія вокальныя пьесы избираются безъ соразмѣрности съ силами хора изъ любителей и любительницъ, или блистаютъ тѣмъ же безвкусіемъ выбора, какъ двухъ-хорная кантата Эма-

*) «Муз. Театр. Вѣстн.», № 3.
Въ № 2 статья полемическая пропущена.

нуила Баха, въ 3-мъ вечерѣ. Отъ полезнаго вліянія на развитіе музыкальной образованности Музикъ-Ферейнъ еще очень далекъ, или не хотятъ ли гг. учредители Общества дѣйствовать на музыкальный вкусъ публики иногда и со стороны «отрицательной»?

Краткій разборъ трехъ послѣднихъ вечеровъ будетъ подкрѣпленіемъ моихъ общихъ замѣчаній.

Программа 5-го вечера.

1) Увертюра и антракты Глинки къ драмѣ Н. В. Кукольника «Князь Холмскій».
2) Орфей въ тартарѣ—сцена изъ оперы Глука. (Г-жа Штуббе и хоръ).
3) 1-я часть фортепіаннаго концерта Мошелеса (Н. С. Мартыновъ).
4) Нѣмецкіе романсы съ ф. п., Дессаура и Шумана (г-жа Штуббе).
5) «Lauda Sion», кантата Мендельсона (г-жи Кочетова и Соколова, гг. Голубицкій и Чернявинъ).
6) Увертюра Спонтини къ оперѣ «Олимпія».

О геніальной музыкѣ Глинки къ «Холмскому» я писалъ въ Вѣстникѣ подробно въ 1857 году. Вернусь и еще къ этому высоко-замѣчательному произведенію въ техническихъ статьяхъ (съ нотными примѣрами). Теперь замѣчу только, что исполненіе будто нарочно,—отличалось крайнею небрежностью. Всѣ темпы увертюры и антрактовъ (кромѣ перваго) были взяты въ разладъ со *смысломъ* сочиненія, оттѣнковъ почти не было, а неровности, шероховатости было много. Лучше прочаго шелъ антрактъ передъ 2-мъ дѣйствіемъ (пѣсня еврейки), по причинѣ понятной.

Выборъ сцены изъ «Орфея» Глука принадлежитъ не Обществу, а пишущему эти строки. (Я сдѣлалъ указаніе на эту музыку, разбирая 2-й вечеръ, именно по случаю красиваго контральта г-жи Зубинской).

Но, указывая на эту поразительнѣйшую сцену, я предполагалъ исполненіе *толковое* и *тщательное;* и не могъ, конечно, подразумѣвать, что вмѣсто «Орфея» услышимъ, какъ въ нынѣшній разъ,—*Морфея.* Дѣйствительно, исполненіе этой пьесы было до крайности вяло, сонно, безцвѣтно, а потому и прошло безъ *малѣйшаго* эффекта. Если скажутъ, что эта музыка, созданная для сцены, теряетъ всю эффектность въ концертной залѣ, то я возражу—примѣромъ Віардо, которая и въ концертѣ (здѣсь въ Петербургѣ) своимъ Орфеемъ увлекла слушателей въ міръ впечатлѣній невѣдомыхъ, точно также какъ теперь сводитъ съ ума парижанъ, на театрѣ.

Главная бѣда, что все это въ концертѣ Общества было подготовлено наскоро, какъ-нибудь, только бы съ плечъ долой—для чего-жъ выбирать тогда такія задачи, еще не по силамъ, и *портить* музыкальный вкусъ слушателей *ложнымъ* понятіемъ о величайшихъ сокровищахъ музыки!

Первое Allegro изъ концерта Мошелеса (E-dur), и выборомъ, и исполненіемъ, ярко указало, чего именно недостаетъ фортепіанной виртуозности преж-

ней, односторонней, въ сравненіи съ нынѣшнею, всестороннею, указало ту невыгодную для мошелевской школы границу, о которой я говорилъ недавно, по случаю концерта ученицы Листа.

Прелестными романсами, особенно шумановскими («Frühlingsnacht» и Ich grolle nicht»), перлами этого рода музыки, прелестно-исполненными, г-жа Штуббе вознаградила не совсѣмъ удачное свое появленіе въ партіи «Орфея». Мелкія вокальныя созданія г-жа Штуббе передаетъ истинно мастерски. Въ этой музыкѣ и г. Рубинштейнъ былъ на своемъ *настоящемъ* мѣстѣ, т. е. какъ отличный піанистъ, аккомпанировавшій художественно.

Впечатлѣніе прелести и граціи шумановскихъ вдохновеній, переданныхъ близко къ совершенству, изгладилось, исчезло безвозвратно, во время предлинной и отчаянно-дюжинной *кантаты* Мендельсона «Lauda Sion», ор. 73. Говорятъ, что эта музыка написана по заказу, для одной церкви въ Брюсселѣ. Но церковнаго въ этомъ стилѣ нѣтъ ровно ничего. Музыка и въ хорахъ, и въ соло сопрано, и въ квартетѣ, и въ квартетѣ съ хоромъ—общая, рутинная, безхарактерная, съ пріемами иногда весьма театральными, оперными, въ стилѣ вообще легкомъ, гладкомъ и безцвѣтномъ, какъ французская записка какого-нибудь паркетнаго шаркуна. Такая кантата—жестоко растянутая притомъ, и исполненная не ровно, не твердо, ничуть не находка для нашей публики, которой надо почаще слушать произведенія *первостепенныя*.

Увертюра Спонтини къ «Олимпіи», хотя въ стилѣ очень напыщенномъ, нѣсколько-ходульномъ, академическомъ, но мѣстами весьма красива, благородно блистательна и во всякомъ случаѣ, даже при не совсѣмъ хорошемъ исполненіи, оставляетъ впечатлѣніе изящное.

Программа 6-го вечера.

1) Увертюра Вагнера къ «Фаусту» (Eine Faust-Ouverture).
2) Арія княгини изъ оперы А. С. Даргомыжскаго «Русалка» (г-жа Соколова).
3) Концертъ Мендельсона для скрипки (г. Маркевичъ).
4) Арія (B-dur) изъ «Сотворенія міра» (г-жа Бокъ).
5) «Concertstück» (F-moll) Вебера (г. Николай Рубинштейнъ).
6) Четвертая симфонія (B-dur) Бетховена.

Могучая увертюра на сюжетъ первой части Гётева Фауста — одно изъ раннихъ произведеній Вагнера, написано имъ въ 1839 году, во время перваго его пребыванія въ Парижѣ (почти въ одно время съ оперой «Ріенци»). Геніальный полетъ музыкальной мысли очень силенъ уже и въ этой, широко-задуманной увертюрѣ. Оркестровка поразительна своею оригинальностью и колоритностью. Смѣхъ Мефистофеля, въ мелкихъ отбивныхъ акордахъ духовыхъ инструментовъ и характеръ самого Фауста въ главной темѣ переданы совершенно въ духѣ великаго произведенія германской поэзіи. Въ оркестрѣ Штрауса, въ Павловскѣ, эта увертюра исполнялась нѣсколько разъ (всегда съ чрезвы-

чайнымъ успѣхомъ въ публикѣ) и на всѣхъ сколько-нибудь толковыхъ любителей музыки производила впечатлѣніе *поразительное*.

Въ нынѣшній разъ сильнаго впечатлѣнія ничуть не было, потому что въ главѣ оркестра стоялъ г. Рубинштейнъ. Въ искусствѣ дирижерствомъ съ большою пользою для себя онъ долженъ бы взять нѣсколько уроковъ хоть у Штрауса (если не хочетъ обращаться за совѣтами къ весьма-знающему это дѣло артисту, Карлу Шуберту, который въ Музикъ-Ферейнѣ назначенъ въ «помощники» (!) къ главному дирижеру).

Сосѣдство съ Вагнеровской оркестровкой было не совсѣмъ выгодно для «аріи» изъ оперы А. С. Даргомыжскаго. (Въ программѣ слѣдовало бы послѣ увертюры къ «Фаусту» помѣстить арію *Гайдна;* но впрочемъ составители программы, быть можетъ, руководились какимъ-нибудь особымъ разсчетомъ).

Музыка въ оперѣ «Русалка» принадлежитъ сверхъ того къ такому стилю, который много теряетъ при исполненіи не на сценѣ, не въ связи драматической.

Весьма интересная часть въ роли княгини—речитативъ: («Чу! кажется трубятъ! Нѣтъ онъ не ѣдетъ!..») былъ совсѣмъ пропущенъ въ исполненіи г-жею Соколовой (хотя слова этого речитатива и стояли въ программѣ). Самая арія спѣта была не дурно, хотя безъ страстности и увлеченія, которыя тутъ необходимы.

Въ 3-мъ № программы публика познакомилась съ весьма замѣчательнымъ молодымъ талантомъ. Г. Маркевичъ (ученикъ, сколько я знаю, г. Минкуса) побѣдоносно разрѣшилъ весьма трудную для скрипача-дебютанта задачу: исполнилъ чрезвычайно отчетливо и исправно великолѣпный скрипичный концертъ Мендельсона (тотъ самый, которымъ въ прошломъ году восхитилъ нашу публику Фердинандъ Лаубъ!). Смѣлость штриха и вѣрность интонаціи въ такомъ молодомъ скрипачѣ чрезвычайно замѣчательны. И фразируетъ онъ съ большимъ вкусомъ. Разумѣется, для *полной* виртуозности недостаетъ еще довольно многаго, особенно *силы звука*, но, при такихъ задаткахъ въ юности, г. Маркевичъ даетъ намъ право требовать отъ него, въ послѣдствіи, самаго широкаго, виртуознаго развитія. Ему надобно ѣхать въ Лейпцигъ, чтобъ заняться подъ руководствомъ концертмейстера Фердинанда Давида, тогда изъ г. Маркевича выйдетъ скрипачъ на-славу.

По случаю аріи изъ ораторіи Гайдна «Сотвореніе міра»—невольно надо было погрузиться въ мысли—до какой степени въ области музыки постоянно видоизмѣняется, модифицируется вкусъ со всѣми своими требованіями! Какъ быстро и причудливо, повидимому, совершается это развитіе вкуса, какъ безпощадно оно ко всему, что *совсѣмъ слабо* съ которой нибудь одной изъ эстетическихъ сторонъ!

Полвѣка назадъ музыка Гайдна, особенно его «Сотвореніе міра», въ глазахъ всѣхъ знатоковъ музыки была высшимъ чудомъ музыкальнаго искусства, считалась безсмертною, недосягаемо-высокою отъ ноты до ноты. Теперь,

отдавая всю справедливость свѣтлой вдохновенности и неподражаемому, дѣтски-простодушному чувству въ красивѣйшихъ и сильнѣйшихъ частяхъ этой ораторіи, можно сказать, безъ обиняковъ, что многое, очень многое въ этой музыкѣ *слабо*, что выразительность держится въ сферѣ очень тѣсной, иногда мало отвѣчающей задачѣ текста, что пріемы и повороты мелодическіе, особенно *въ аріяхъ жестоко* устарѣли, черезъ-чуръ отзываются париковщиною и жеманностью «временъ очаковскихъ и покоренья Крыма», и речитативовъ, съ ихъ форменнымъ акомпаниментомъ и постоянно однообразными каденцами, безъ усмѣшки и слушать нельзя.

Геніальность Гайдна, какъ собственно *музыканта*, музикуса—уже однимъ тѣмъ несомнѣнно велика, что послужила *основаніемъ* многимъ сторонамъ въ музыкѣ Бетховена; но тамъ, гдѣ уже недостаточно одной чистой музыкальности, гдѣ мало одного мастерскаго обладанія музыкальными средствами, гдѣ требуется широкій полетъ мысли вызываемый глубоко-таинственною связью между музыкою и поэзіею, тамъ... горизонтъ Гайдна очень *мельчаетъ* и отъ своего міросозерцанія добродушнаго, теплаго, но недовольно просвѣщеннаго, ограниченнаго всѣмъ прозаизмомъ и филистерствомъ вѣнской жизни въ концѣ прошлаго вѣка, Гайднъ допускаетъ въ своихъ произведеніяхъ такія антиэстетическія наивности, которыя выступаютъ пятнами для музыкальной критики въ эпоху послѣ-бетховенскую.

Всему повороту Гайднова творческаго генія отвѣчали наиболѣе картины изъ идиллическаго быта южно-германскаго простонародья, чуть-чуть идеализированнаго спокойно-религіознымъ настроеніемъ.

Поэтому, «à priori» можно сказать, что задача—представить въ музыкѣ «Четыре времени года», по образцу Томсоновой поэмы, подходила несравненно ближе къ творчеству Гайдна, нежели «Сотвореніе міра» (какъ оно разсказано въ Библіи и въ Мильтоновой поэмѣ).

И въ самомъ дѣлѣ, ораторія: «Die Jahreszeiten» на вѣсахъ намъ современной эстетической критики значительно перетянетъ ораторію: «Сотвореніе».

Каждое музыкальное общество съ порядочными вокальными и оркестровыми средствами должно ставить себѣ за правило исполнять обѣ ораторіи Гайдна цѣликомъ; но, уже если исполнять отрывками, то отдѣльнымъ *аріямъ*, какъ положительно слабѣйшимъ частямъ ораторій, отнюдь не мѣсто въ числѣ «избранныхъ» нумеровъ. Большіе хоры, финалы частей ораторіи — дѣло другое!

Арія «Nun blüht die Flur» (B—dur, $^{c}/_{8}$), исполненная, въ 6-мъ вечерѣ Общества, дѣвицею Бокъ, исполненная отчетливо и добросовѣстно, не могла произвести никакого впечатлѣнія на публику, кромѣ впечатлѣнія чего-то старомоднаго, устарѣлаго.

Мелодія, сама по себѣ довольно граціозная, въ стилѣ многихъ Andante въ Гайдновскихъ и Моцартовскихъ квартетахъ, изобилуетъ прикрасами, мор-

дентами и триллерами вкуса весьма сомнительнаго, а вся постройка аріи отзывается формалистичностью, для нашего времени весьма непріятною.

Это—съ внѣшне-музыкальной стороны. Если же всмотрѣться поглубже въ музыку и ея задачу, т. е. въ текстъ, то мы встрѣтимъ здѣсь одно изъ тѣхъ *пятенъ*, о которыхъ я намекнулъ выше. Композиторъ и поэтъ нашего времени, въ разсказѣ о созданіи цвѣтовъ и всѣхъ произрастеній, въ разсказѣ—устами Архангела Гавріила, для первобытной четы въ Эдемѣ (такъ у Мильтона, такъ и въ текстѣ Гайдновой ораторіи), конечно не допустилъ бы мысли о *язвахъ*, *ранахъ* и исцѣленіи ихъ врачебными травами!!

Вся эта фармакопея такъ некстати забралась въ картину земли, впервые одѣвшейся прелестью нѣжной зелени, потому вѣроятно, что авторъ текста, баронъ фонъ-Свитенъ былъ вмѣстѣ съ поэтомъ (!) и докторомъ медицины, а добродушно-геніальный мастеръ музыкальнаго дѣла, Іосифъ Гайднъ, въ простотѣ сердца не только не могъ *замѣтить* анти-эстетичности текста, но еще (въ угоду либретисту, быть можетъ) съ особенною любовью отмѣтилъ «аптечную» сторону царства растеній—строчку:

«Hier sprosst der Wunden Heil».

повторилъ много разъ въ срединѣ и въ концѣ пѣнія, сдѣлалъ этотъ стихъ главнымъ поворотомъ текста всей аріи!

Чрезвычайно извѣстный всѣмъ любителямъ фортепіанной музыки «Concertstück» (F—moll) К. М. Вебера былъ въ нынѣшній разъ исполненъ *замѣчательно* со стороны отрицательной.

Г. Николай Рубинштейнъ слыветъ превосходнымъ піанистомъ, отличнымъ чтецомъ нотъ и обладателемъ всѣхъ техническихъ совершенствъ фортепіанно-виртуознаго дѣла.

И дѣйствительно, онъ «отхваталъ» блистательную Веберову пьесу «молодецки», прогремѣлъ всѣ пассажи шибко, бойко, какъ-будто у него, вмѣсто десяти пальцевъ на рукахъ, было по крайней мѣрѣ двадцать; темпы всѣ были пущены во весь карьеръ (Train de grande vitesse); но такъ какъ музыкальный *смыслъ* въ оттѣнкахъ и вся *поэзія* Веберовскаго вдохновенія были здѣсь постоянно въ самомъ досадномъ недочетѣ, то и слѣдуетъ отнести г. Николая Рубинштейна къ фалангѣ обыкновенныхъ «таперовъ», имъ же имя—легіонъ!..

Быстрота темпа заразительна!

Дирижируя вслѣдъ за Веберовымъ концертомъ *четвертою* симфоніею Бетховена, г. А. Рубинштейнъ пустилъ ее на всѣхъ парахъ и почти на столько же съумѣлъ исказить это, одно изъ высшихъ чудесъ симфонической музыки, слишкомъ скорыми темпами, какъ въ первомъ вечерѣ Общества обезобразилъ 8-ю симфонію темпами слишкомъ вялыми. Недостатокъ *оттѣнковъ*, на которыхъ зиждется вообще главная прелесть музыки, былъ столько же чувствителенъ и въ IV симфоніи, какъ и въ VIII, какъ и въ Веберовомъ концертѣ.

Программа 7-го вечера.

1) Вся музыка Мейербера къ трагедіи его брата, Михаила Бера «Струэнзе».

2) Скерцо (B—dur) М. П. *Мусоргскаго.*

3) Теноровая арія изъ Волшебной флейты *Моцарта* (г. Успенскій).

4) Полонезъ Вебера для ф. п. *соло* (E-dur) съ акомпаниментомъ оркестра (оркестрованъ Листомъ; исполненъ г-жею Ингеборгъ Старкъ).

5) Романсъ «Разлука»—слова Кольцова, музыка Гурилева (г. Успенскій).

6) 2-я симфонія (D-moll) Роберта Шумана.

О музыкѣ къ «Струэнзе» не могу дать отчета въ нынѣшній разъ, потому что случайно опоздалъ и засталъ только два самые послѣдніе нумера большой партитуры, а именно: антрактъ передъ 4-мъ дѣйствіемъ: деревенскій шинокъ, толки простаго народа (въ Даніи) о паденіи министра Струэнзе, и похоронный маршъ. Оба нумера, на мой вкусъ, весьма плохи, и что мнѣ было особенно пріятно замѣтить: даже въ публикѣ концерта, анти-музыкальность этого сочиненія Мейербера была почувствована искренно. Аплодисментовъ, которыми сопровождается почти каждая пьеса программы, здѣсь почти не было.

Еще пріятнѣе было встрѣтить горячее сочувствіе публики къ русскому композитору А. П. Мусоргскому, дебютировавшему весьма хорошею, къ сожалѣнію только слишкомъ короткою, оркестровою пьесою.

Это скерцо не столько интересно на мой взглядъ, какъ скерцо Ц. А. Кюи, исполненное въ четвертомъ концертѣ, но обличаетъ также рѣшительный талантъ въ молодомъ музыкантѣ, выступающемъ на авторское поприще.

Замѣчательно, что этотъ симфоническій отрывокъ композитора еще неизвѣстнаго, рядомъ съ музыкою «знаменитаго» маэстро не только не потерялъ ничего, но очень много выигралъ.

Арія «Тамино» «Dies Bildniss ist bezaubernd schön» на этотъ разъ для меня *не* существовала:

Во 1-хъ) она была исполнена (!) съ текстомъ итальянскимъ, тогда какъ написана на слова «нѣмецкія»,—

Во 2-хъ) исполнитель, вѣроятно, впервые выступившій въ публику, до того сконфузился, что во всей аріи у него не вышло *ни одного звука* вѣрнаго и сколько—нибудь похожаго на дѣло.

Веберовъ полонезъ, оченъ милая и блестящая пьеса, превосходно оттѣненная оркестровыми эффектами, которые добавилъ Францъ Листъ, владѣющій всѣми средствами новѣйшей оркестровки въ совершенствѣ изумительномъ.

Исполненіе, и со стороны оркестра (хоть имъ дирижировалъ весьма опытный въ такомъ дѣлѣ артистъ, К. Шубертъ) и въ партіи ф. п. соло не было изъ числа удачныхъ. Шла вся пьеса какъ-то шереховато, не довольно отчетливо и безъ увлеченія.

Въ романсѣ Гурилева (по музыкѣ зѣло-незначительномъ) г. Успенскій нѣсколько поправилъ невыгодное впечатлѣніе, произведенное Моцартовою аріею. Теноръ г. Успѣнскаго довольно-пріятенъ, но жаль, что въ манерѣ напоминаетъ пѣніе г. Сѣтова, именно съ неизящной его стороны.

Симфонія Шумана, 2-я (D-moll), произведеніе высокозамѣчательное, но въ красотѣ мыслей и ихъ обработкѣ далеко уступаетъ той (B-dur), которую недавно исполняли въ Обществѣ.

Въ нынѣшней гораздо чувствительнѣе умственная *работа;* вдохновенія несравненно меньше.

Но, по сложности сочетаній, такая музыка, конечно, требуетъ *частаго* слушанія и во всякомъ случаѣ, была украшеніемъ всей программы неудачнаго седьмаго вечера, полнымъ вознагражденіемъ за невѣроятную, поразительную немузыкальность пресловутаго Струэнзе.

Отчетъ о новой оперѣ Мейербера («Динора») *).

Итальянская опера, подъ конецъ сезона, оживилась «событіемъ» въ лѣтописяхъ опернаго міра, новымъ произведеніемъ великаго маэстро, заблиставшимъ на Парижскомъ горизонтѣ еще только весною прошлаго года, но даннымъ въ Парижѣ, до сей минуты, уже болѣе 60 разъ.

Авторъ «Роберта», «Гугенотовъ», «Пророка», безъ сомнѣнія, заслуживаетъ отъ музыкальной критики того почета, что критика не должна себѣ позволить разбирать его новое произведеніе бѣгло, на скорую руку, по первымъ впечатлѣніямъ послѣ однократнаго прослушанія.

Директоръ Брюссельской Консерваторіи и патріархъ французскихъ музыкальныхъ судей, Фетисъ, въ «Revue et Gazette Musicale de Paris», прошлаго года помѣстилъ по случаю новой оперы Мейербера, помнится, статей пять или шесть восторженнѣйшихъ панегириковъ, гдѣ сказалъ, между прочимъ, что музыка бури въ этой оперѣ затмѣваетъ окончательно двѣ знаменитѣйшія музыкальныя бури: въ Вильгельмѣ Теллѣ и въ пасторальной симфоніи. О Мейерберѣ Фетисъ, во всю жизнь, не писалъ ни строчки иначе какъ

*) Муз. Театр. Вѣстн., № 6.

въ такомъ тонѣ, изъ чего прямо слѣдуетъ, что и Мейерберъ—первѣйшій драматическій музыкантъ нашего вѣка, когда восхваляется такимъ знатокомъ дѣла, какъ Фетисъ, и Фетисъ—первѣйшій критикъ нашего вѣка, именно потому, что воздаетъ должную честь такому генію, какъ Мейерберъ.

Да позволено будетъ и намъ, въ свою очередь, помѣстить въ столбцахъ Вѣстника подробный разборъ новой оперы творца «Сѣверной Звѣзды», о которой, въ свое время, нашъ журналъ отзывался весьма нелаконически.

Но для такого разбора дадимъ себѣ время прослушать новую оперу еще и еще, да призаняться какъ слѣдуетъ и ея партитурой, чтобы взвѣсить всѣ красоты этого созданія въ отношеніи поэтической его задачи и ея осуществленія въ звукахъ вокальныхъ и оркестровыхъ. А то, по скорости, пожалуй, пришлось-бы сказать, что главное дѣйствующее лицо въ этой оперѣ—коза съ колокольчикомъ, а главный эффектъ—молнія съ водопадомъ. Вѣдь напечаталъ-же Фетисъ, что въ «Жизни за Царя» вся завязка оперы въ томъ, что гости на свадьбѣ Антониды хотятъ пѣть полонезъ, а Сусанинъ этого никакъ не позволяетъ. Если знаменитый Фетисъ, со всею своею опытностью, послѣ пятидесяти лѣтъ на критическомъ поприщѣ сдѣлалъ такую ошибочку касательно русской, для него чужой оперы, то намъ, не директорамъ консерваторій, и пишущимъ еще не полстолѣтія, на счетъ оперы французскаго происхожденія, ошибиться было-бы даже весьма простительно.

На нынѣшній разъ ограничимся однимъ *исполненіемъ*, даже не касаясь сюжета оперы, потому что, по современнымъ критическимъ понятіямъ, сужденіе о сюжетѣ и его выборѣ уже не возможно разрывать отъ музыкальнаго стиля оперы. Задача музыкальная и задача поэтическая въ глазахъ современной критики должны сливаться въ одно, вопреки тѣмъ фельетонистамъ, которые ставятъ, напримѣръ, мнѣ въ порокъ, что я, хваля Вагнеровы оперы, имѣлъ духъ восхищаться *даже ихъ сюжетами*, между тѣмъ какъ въ Лоэнгринѣ есть и лебедь, влекущій лодочку, и голубокъ замѣняющій лебедя, послѣ его превращенія въ принца. Жаль, что въ тогдашнемъ порицаніи моихъ восторговъ передъ «нелѣпицами» Лоэнгрина, мой сильный противникъ не припомнилъ стиховъ Жуковскаго, которые могли подойти къ дѣлу:

Улыбнись, моя краса,
На мою балладу;
Въ ней большія чудеса
Очень мало складу.

Простите за невольныя отступленія. Новая опера Мейербера—такой важный предметъ, который тревожитъ всѣ современные вопросы музыкальной критики и не позволяетъ строго держаться тѣсныхъ рамокъ отчета о бенефисѣ. Обратимся, однако, къ такому отчету.

Въ каждомъ искусствѣ есть свои спеціальности и, за исключеніемъ первѣйшихъ артистическихъ знаменитостей, какъ Рубини, Тамбурини, Віардо, почти не бываетъ артистовъ и артистокъ, виртуозовъ и виртуозокъ, которые

могли-бы одинаково блистать въ задачахъ самыхъ разнородныхъ, иногда противуположныхъ другъ другу.

Въ искусствѣ пѣнія (которое, вообще говоря, въ наше время никакъ не процвѣтаетъ) замѣтна довольно-рѣзкая разграниченность между двумя отраслями виртуозности пѣвческой: пѣніе плавное (canto spianato, chant large) и пѣніе фіоритурное (chant «léger»).

Въ тенорахъ, напримѣръ, у насъ представителемъ перваго, вмѣстѣ съ сильнымъ драматическимъ «акцентомъ», съ выразительностью декламаціи—любимый публикою tenore di forza—Тамберликъ. Представителемъ фіоритурнаго пѣнія—tenore di grazia, Кальцолари, не имѣющій себѣ равнаго во всей Европѣ въ отношеніи узористыхъ теноровыхъ партій Россиніевскаго репертуара.

Въ примадоннахъ нынѣшняго сезона—представительница такъ называемаго широкаго пѣнія, г-жа Лагруа; представительница фіоритурнаго пѣнія—г-жа Шартонъ-Демёръ.

Француженка родомъ и отчасти методой пѣнія, г-жа Шартонъ какъ будто ждала для себя партіи во «французскомъ» вкусѣ, чтобы явиться передъ публикою въ полномъ блескѣ.

Партія «Диноры» написана Мейерберомъ для пѣвицы парижской комической оперы—въ исключительно-фіоритурномъ характерѣ (самъ авторъ, назначая въ оглавленіи партитуры «амплуа» для каждой роли, гласитъ такъ: Dinorah, première chanteuse légère). Вся эта роль—ткань изъ весьма-вычурныхъ, капризныхъ вокализъ (еще болѣе, чѣмъ роль примадонны въ «Сѣверной Звѣздѣ»).

Счастливое преодолѣніе необыкновенныхъ трудностей въ этихъ нескончаемыхъ, узорныхъ сольфеджіяхъ, возможно только для первостепенной артистки въ такомъ родѣ. Малѣйшая невѣрность интонаціи, малѣйшая шероховатость, неровность, тяжеловатость, неграціозность—и всякая красота звука исчезнетъ, впечатлѣніе станетъ невыносимымъ, публика почувствуетъ себя не въ театрѣ, не въ оперѣ, а въ какомъ нибудь скучнѣйшемъ классѣ пѣнія.

Бенефиціантка, напротивъ, выполнила свою, неимовѣрно трудную задачу, блистательно. Въ заключительномъ терцетѣ 1-го акта и въ вальсѣ 2-го акта (сцена тѣни) г-жа Шартонъ изумляла вокализами легкими и граціозными, напомнившими первостепенныхъ въ этомъ родѣ пѣвицъ—Персіани и Лагранжъ.

И съ драматической стороны, бенефиціантка придала роли «Диноры» столько значенія, сколько то было возможно по задачѣ роли и музыки.

Г. Кальцолари превосходно выполнилъ роль молодаго бретонскаго волынщика, жестокаго труса—роль довольно эффектную, особенно въ первомъ актѣ. Кромѣ мастерскаго пѣнія, нельзя было достаточно налюбоваться безподобной мимической игрой этого артиста, который съ необыкновенною любовью отвѣчаетъ всѣмъ задачамъ своего обширнаго репертуара. Въ мимикѣ нынѣшней своей роли г. Кальцолари можетъ поспорить съ любымъ изъ первостепенныхъ комическихъ артистовъ балетной труппы, для которыхъ кромѣ мимики ничего

въ искусствѣ не существуетъ, а г. Кальцолари, съ художественностью игры соединяетъ еще первостепенное мастерство въ пѣніи и отличное вниканіе въ характеръ исполняемой имъ музыки. Въ нынѣшнихъ артистахъ такое сочетаніе—большая рѣдкость.

Роль г. Дебассини (женихъ Диноры, Гоёль, искатель клада) весьма неблагодарна. Артисту рѣшительно негдѣ было отличиться. Исправность интонаціи и акцента—вотъ все, за что г. Дебассини заслуживаетъ полной похвалы. Въ романсѣ послѣдняго акта (нѣсколько болѣе интересномъ по музыкѣ нежели все остальное въ этой партіи) г. Дебассини дошелъ даже до увлеченія.

Есть въ этой оперѣ четыре роли, совершенно вставочныя, эпизодическія: два молодые пастуха (г-жа Нантье-Дидье и г-жа Бернарди), охотникъ (г. Эверарди и косарь (г. Беттини). По предписанію Мейербера (находящемуся при партитурѣ) эти роли и у насъ, какъ въ Парижѣ и Лондонѣ, были поручены надежнымъ артистамъ, которые и исполнили свою задачу чрезвычайно отчетливо. Молитва этихъ эпизодическихъ лицъ (Pater noster), какъ единственное мѣсто въ оперѣ, гдѣ публика слышала четыре голоса въ сплошномъ пѣніи, почти удостоилась чести быть повторенной.

Опера эта, какъ замѣчено выше, написана для парижской «Opéra Comique», слѣдовательно, по условіямъ этого театра, съ *прозаическимъ разговоромъ* между нумерами музыки, и разговоровъ этихъ въ оригинальномъ французскомъ текстѣ крайне-много. При постановкѣ на сцену въ Лондонѣ, для итальянской труппы (какъ у насъ), Мейерберъ долженъ былъ, какъ въ «Сѣверной Звѣздѣ», замѣнить разговоръ вновь имъ сочиненными речитативными сценами, гдѣ тамъ и сямъ мелькаютъ и небольшія пѣвучія выходки (arioso), которыхъ не было въ первоначальномъ видѣ оперы. Для г-жи Нантье-Дидье Мейерберъ увеличилъ исполняемую ею партію пастуха, прибавивъ арію во 2-мъ актѣ. Не смотря на мастерское исполненіе, эта арія, также какъ арія охотника, арія косаря и дуэтъ пастуховъ, (въ 3 актѣ) не произвела большаго эффекта. Хоръ (слышный и въ увертюрѣ), которымъ оканчивается опера, могъ бы понравиться, еслибъ не былъ такъ растянутъ.

Общее впечатлѣніе оперы на публику было, не смотря на всѣ прелести исполненія и постановки, характера неопредѣленнаго, нерѣшительнаго. Можно сказать, что эта опера большинству еще меньше понравилась у насъ, нежели «Сѣверная Звѣзда».

Новыя декораціи въ «Плоермельскомъ праздникѣ» всѣ—прелесть. Ландшафтъ 1-го акта дышетъ жизнью; буря во второмъ актѣ поставлена отлично. Луна, затмѣваемая облаками, блескъ молній, водопадъ изъ настоящей воды, прорывающій плотину—все чрезвычайно близко къ природѣ и составляетъ мастерскую картину во вкусѣ Калама. Желалось бы только во время бури—нѣкоторое *движеніе* въ деревьяхъ; а то, при страшномъ шумѣ вихря, они стоятъ неподвижно и иллюзія разрушается. Въ 3-мъ дѣйствіи церковная Бретонская процессія поставлена очень живописно. О козѣ, какъ ингредіентѣ

самой піесы, скажемъ словечка два при разборѣ сюжета и музыки. Тогда только и результаты можно будетъ вывести, что именно въ этой оперѣ на главномъ мѣстѣ.

Три послѣдніе вечера Русскаго музыкальнаго Общества.

(8-й—18 января; 9-й—25 января; 10-й—1 февраля *).

Много предметовъ вызывающихъ на размышленіе, если разсмотрѣть только однѣ печатныя программы этихъ трехъ вечеровъ. Еще болѣе мыслей и замѣчаній родилось, конечно, *послѣ* исполненія. Сказать обо всемъ сколько нибудь отчетливо и выйдетъ статья огромнѣйшая, нумеровъ на пять, а у насъ есть въ запасѣ и другія матеріи, кромѣ петербургскаго Музикъ-Ферейна **). Итакъ надо ограничиться замѣчаніями обстоятельными о томъ, что поважнѣе, объ остальномъ сказать какъ можно покороче. 8-й и 10-й концерты однимъ уже составомъ программы были чрезвычайно замѣчательны.

Объ нихъ и поговоримъ. Девятый, послабѣе интересомъ, можно пройти вскользь.

Вотъ интересная программа 8-го вечера:

1) Увертюра *Гаде* (Im Hochland).
2) Интродукція изъ оперы «Русланъ и Людмила».
3) Симфоническій концертъ для ф. п. Литольфа (исполнилъ г. Родзянко).
4) Хоръ изъ оперы «Кавказскій плѣнникъ», Ц. А. Кюи.
5) Бѣгство въ Египетъ. Библейская легенда, Берліоза.
6) «Прелюдіи». Симфоническая фантазія (на текстъ Ламартина), Листа.

*) Муз. Театр. Вѣстникъ № 7.

**) Напримѣръ, въ числѣ текущихъ журнальныхъ дѣлъ, намъ предстоитъ разборъ многихъ новоизданныхъ музыкальныхъ сочиненій. Между ними есть одно произведеніе, которое, по своей важной цѣли и по внутреннему достоинству требуетъ полнаго вниманія и критики, и читателей: я говорю о новыхъ этюдахъ для скрипки (24 caprices pour violon seul) А. Ѳ. Львова, съ предисловіемъ и объяснительнымъ текстомъ. Отчетъ объ этомъ замѣчательномъ сочиненіи, въ журналѣ по музыкѣ спеціальномъ, долженъ быть сдѣланъ никакъ не на скорую руку. Вотъ почему мы и позволимъ себѣ говорить объ этомъ произведеніи позже упоминанія въ другихъ журналахъ. Разборъ явится въ слѣдующемъ № Вѣстника.

При такихъ огромныхъ составныхъ частяхъ программы какъ ея 2, 3, 5 и 6 пьесы, шотландская увертюра Гаде могла рѣшительно остаться за штатомъ. Недостатокъ музыкально-гастрономическаго разсчета былъ очень замѣтенъ и во вліяніи на публику. Ее, бѣдняжку, совсѣмъ обкормили музыкой въ этомъ колоссальномъ концертѣ и она не могла дослушать съ должнымъ вниманіемъ мастерскаго, вдохновеннаго оркестроваго произведенія Листа. Ужъ если по-чему нибудь надо было непремѣнно включить 6 нумеровъ въ программу, и непремѣнно: одну увертюру, то зачѣмъ же было не помѣстить подъ конецъ именно увертюры *Гаде* (впрочемъ весьма не дурной). Для *разъѣзда* публики она бы, конечно, болѣе была кстати нежели «Прелюдіи» Листа, явленіе интереснѣйшее уже со стороны одного любопытства, возбужденнаго кривотолками о музыкѣ «цукунфтистовъ». Мудрено сказать иногда, какими именно разсчетами и какимъ именно вкусомъ руководятся гг. руководители петербургскаго музыкальнаго вкуса?

За добрую мысль дать интродукцію «Руслана» въ *ея полномъ* видѣ (т. е. какъ она написана въ партитурѣ, а не такъ, какъ сокращена впослѣдствіи самимъ композиторомъ и дается на театрѣ) надобно сказать Обществу спасибо. Хотя исполненіе, особенно со стороны пѣнія, было весьма несоотвѣтственно сложной и трудной задачѣ, но хорошее намѣреніе принесло ту пользу, что публика узнала это, одно изъ капитальнѣйшихъ созданій Глинки, еще въ первый разъ безъ пропусковъ, со всѣми колоссальными развитіями главной мысли, во всей блистательной красотѣ ея организма. Массивность хора и массивность оркестра въ этой интродукціи, то есть, мастерское распредѣленіе голосовъ и инструментовъ, своеобразность цѣлаго колорита, лучезарная красота *первой* пѣсни Баяна (очень порядочно исполненной г. Вилламовымъ) — безподобное сочиненіе этой пѣсни, въ дальнѣйшемъ ея развитіи, съ пѣніемъ другихъ дѣйствующихъ лицъ,—великолѣпное фугальное развитіе хора «меркнутъ свѣтила»—все это изумительныя чудеса музыки, на которыя способны только первостепенные геніи. Неровность, негладкость, грубость исполненія со стороны дирижера, нетвердость одной изъ солистокъ (г-жи Зубинской), неувѣренность и слабость хоровъ, довольно-извинительныя, впрочемъ, по неопытности поющихъ, не могли на этотъ разъ совершенно заслонить дивныхъ музыкальныхъ красотъ самой вещи и впечатлѣніе, въ общемъ, вышло удовлетворительное и горячее.

Весьма занимательно было для публики познакомиться съ неслышаннымъ здѣсь концертомъ Литольфа на «голландскіе національные мотивы». Много эффекта въ этой музыкѣ, мѣстами превосходно оркестрованной. Особенно выгодное впечатлѣніе произвело «скерцо», въ его капризныхъ перемолвкахъ фортепіано съ оркестромъ (къ сожалѣнію еще, по непростительной оплошности гг. директоровъ, ф. п. было подстроено *не совсѣмъ согласно* съ оркестромъ. Эти мелочи способны иногда разрушить почти всю прелесть музыкальнаго впечатлѣнія. Музыка зиждется на *вѣрности* звука). На ряду съ самымъ

сочиненіемъ, сочувствіе публики раздѣлилъ и исполнитель, г. Родзянко. Онъ въ первый разъ явился передъ петербургскую публику и явился *блистательно*, въ полномъ смыслѣ слова. Онъ съигралъ этотъ концертъ — мастерски, восхитительно, обнаружилъ въ себѣ истиннаго виртуоза, что *теперь*, какъ я замѣчалъ уже, сдѣлалось бо̀льшею рѣдкостью чѣмъ прежде, именно по нынѣшнему изобилію порядочно играющихъ на фортепіано. Г. Родзянко предстоятъ лавры на музыкальномъ поприщѣ, потому что въ немъ, какъ виртуозѣ, на первомъ планѣ, музыкальный *смыслъ*, *толкъ*,—а прекрасно-развитый механизмъ служитъ только средствомъ для смысла. Это—прямой путь въ Веймаръ, а оттуда къ европейскимъ, всесвѣтнымъ успѣхамъ.

Ц. А. Кюи, съ прелестнымъ инструментальнымъ скерцо, съ которымъ публика ознакомилась въ одномъ изъ первыхъ концертовъ общества, теперь выступилъ съ отрывкомъ неоконченной оперы на сюжетъ поэмы Пушкина «Кавказскій плѣнникъ». Хоръ черкесовъ довольно мелодиченъ и пріятенъ, оттого даже довольно (хотя не очень) понравился публикѣ. Но со стороны эстетическихъ требованій, слѣдуетъ высказать молодому композитору очень серьезное предостереженіе, чтобъ онъ пообдумалъ, что дѣлаетъ, чтобы онъ не выступалъ на театръ съ такою оперою, которая, судя по тексту и музыкѣ слышаннаго нами отрывка, рискуетъ въ направленіи своемъ близко напомнить «Мазепу» барона Фитингофа.

Если *черкесскія женщины* поютъ:

Мы любимъ васъ на пирѣ *вдохновенномъ* (?)—
Любите насъ, черкесы, въ минуты упоенья,
И быстро пролетятъ дни золотые,
Въ восторгѣ пламенномъ любви и *вдохновенья* (?).

то ясно, что такой, дѣтски-риторическій текстъ «скользитъ» по сюжету, не уходя въ его глубь,—не заботясь о мѣстномъ колоритѣ, о драматическомъ смыслѣ, о *нынѣшнихъ* сценическихъ требованіяхъ, а композиторъ, нанизывающій звуки на такое либретто, еще не знаетъ, что такое опера, т. е. чѣмъ она *должна* быть въ 1860 году.

Библейская легенда Берліоза, «Бѣгство въ Египетъ»—произведеніе любопытное съ очень многихъ сторонъ. У этого сочиненія есть даже своя исторія: Берліозъ этою своею музыкою жестоко посмѣялся надъ парижскими знатоками, заманилъ ихъ въ западню псевдонимомъ стариннаго будто бы композитора, Пьера Дюкре, за которымъ спряталъ свое настоящее имя. Эта остроумная мистификація, по своей назидательности, заслуживаетъ, чтобы я перевелъ подробный разсказъ о ней изъ Берліозовой книги «Les Grotesques de la musique»—что я и сдѣлаю въ одномъ изъ слѣдующихъ нумеровъ.

Поэтическая мысль Берліоза, который самъ и текстъ написалъ для этой библейской легенды (la fuite en Egypte), составляющей часть священной трилогіи «L' Enfance du Christ»)—въ концертѣ общества была испорчена *дико-*

77

бразнымъ подстрочнымъ переводомъ французскаго текста. Для чего былъ этотъ переводъ, когда многіе нумера программъ исполнялись же и на итальянскомъ, и на французскомъ, и на нѣмецкомъ? Или, замѣняя литературныя красоты оригинала дубоватою русскою прозою, лишенною даже смысла во многихъ мѣстахъ, гг. учредители общества не думаютъ ли платить дань «патріотизму?» Что касается музыки, то, какъ всегда у Берліоза, мелодическое изобрѣтеніе тутъ очень не богато—и выкупается только умными сочетаніями гармоническими и тонкими оттѣнками оркестровки. Увертюра, надо признаться, довольно скучна, особенно отъ утомительныхъ повтореній и однообразнаго ритма. Хоръ простотою формъ и общимъ характеромъ напоминаетъ нѣкоторые хоры Глука. Въ хорѣ много истинной красоты, которая выступила бы ярко, еслибъ пѣніе было отчетливѣе. Соло тенора «Отдыхъ святаго семейства» лучшій нумеръ въ легендѣ. Кромѣ инструментовки, восхитительной, какъ всегда у Берліоза, тутъ и вокальныя фразы развиваются органически, мелодическій смыслъ ясенъ. Необыкновенноэ-ффектно окончаніе аріи (очень исправно исполненной г. Загрунскимъ), . гдѣ вдругъ къ музыкѣ присоединяется женскій хоръ pp (пѣснь Ангеловъ, Аллилуія).

Наконецъ—оркестровое произведеніе Листа, къ сожалѣнію много потерявшее во 1-хъ оттого, что было поставлено послѣднимъ нумеромъ, слѣдовательно исполнялось, когда уже вниманіе музыкантовъ, и дирижера, и публики, еще непривыкшей къ такимъ длиннымъ концертамъ, было очень утомлено; во 2-хъ оттого, что г. дирижеръ взялъ во многихъ мѣстахъ этого произведенія темпы рѣшительно *несогласные* со смысломъ этой музыки и съ очень подробными предписаніями партитуры. Не ограничиваясь означеніями темпа и оттѣнковъ на самыхъ нотахъ, Листъ, къ каждой изъ своихъ симфоническихъ фантазій, прилагаетъ особую *программу* ея поэтическаго содержанія и, кромѣ того, особыми предисловіями проситъ дирижеровъ *не ограничиваться* обыкновеннымъ машинальнымъ маханьемъ палочкой и даже не ограничиваться обыкновенною исправностью, т. е. чтобъ всѣ ноты были сыграны, и только. Листъ говоритъ: главный жизненный нервъ истинно симфоническаго исполненія—въ *пониманіи* исполняемой музыки, а это пониманіе сосредоточивается въ дирижерѣ. Листъ высказываетъ, что для него вовсе даже не лестно, чтобы его симфоническія произведенія *исполнялись*, если исполнители *не хотятъ* вникать въ намѣреніе автора и оттѣнки, имъ желаемые и предписываемые, тѣмъ болѣе, что *всего, всѣхъ* оттѣнковъ уловить *на бумагѣ* невозможно. Многое должно быть предоставлено художественному инстинкту дирижера *).

*) Il ne suffit pas qu'une composition soit régulièrement bâtonnée et machinalement exécutée avec plus ou moins de correction pour que l'auteur ait à se louer de cette façon de propagation de son oeuvre et puisse y reconnaître une fidèle interprétation de sa pensée. Le nerf vital d'une belle exécution symphonique gît principalement dans la compréhension de l'oeuvre reproduite, que le chef d'orchestre doit surtout posséder et com-

Г. Рубинштейнъ, самъ авторъ симфоній (!), можетъ быть считаетъ себя выше этихъ предписаній и просьбъ автора, можетъ быть думаетъ, что еще дѣлаетъ большую честь Листовымъ сочиненіямъ, если дирижируетъ ими также неотчетисто, какъ нибудь, на авось, также, однимъ словомъ, *плохо* какъ и произведеніями Бетховена, Вагнера и Глинки.

Съ своей стороны, изучивъ сочиненія Листа въ партитурахъ, (многіе—передъ глазами и подъ руководствомъ самого автора), слышавъ одно изъ нихъ («Tasso») подъ его собственнымъ управленіемъ, я долженъ сказать прямо, что г. Рубинштейнъ, по своей слабой способности къ капельмейстерскому дѣлу и, можетъ быть, по нежеланію исполнять музыку Листа *какъ слѣдуетъ*, исказилъ «Прелюдіи» до такой степени, что я насилу могъ узнать многія мѣста этой отличной и весьма знакомой мнѣ партитуры. Листова музыка вся—въ тонкихъ, въ тончайшихъ оттѣнкахъ выразительности. Г. Рубинштейнъ, какъ дирижеръ, принадлежитъ прямо къ тѣмъ «гребцамъ» музыкальнаго дѣла, (Ruderskпechte), къ тѣмъ автоматическимъ махателямъ такта, безъ которыхъ любой порядочный оркестръ очень легко можетъ обойтись совсѣмъ. Выразительность, оттѣнки, все это для г. Рубинштейна (какъ дирижера) дѣло совершенно постороннее. Лишь-бы промахать палочкой какую нибудь партитуру отъ начала до конца—и—съ плечъ долой! А тамъ, въ газетахъ здѣшнихъ и иностранныхъ, въ лѣтописи музыкальнаго міра занесено будетъ крупнымъ шрифтомъ: такого-то числа и года знаменитый артистъ, А. Рубинштейнъ, дирижировалъ такою-то симфоніею Бетховена, такою-то увертюрою Вагнера, такою-то симфоническою поэмою Листа въ первый разъ для Петербургской публики. Аплодисменты, вызовы, тріумфы, оваціи, восторги, слезы умиленія, все какъ по штату положено! Вотъ и дѣло въ шляпѣ. *Какъ* дирижировалъ г. знаменитый артистъ, про это знаютъ и *хотятъ* знать очень немногіе въ Петербургѣ. Кому, исключая такихъ «Донъ-кихотовъ», какъ мы грѣшные, придетъ въ голову *серьезная мысль* объ участи у насъ музыки и музыкальнаго вкуса, о необходимости «излѣчить» нашу концертную публику отъ «вереда», которымъ ее заразили съ изумительною, но ловкою наглостью!—Впрочемъ объ этомъ еще далѣе будетъ рѣчь, именно по случаю 10-го концерта. Обратимся опять къ 8-му, къ прелюдіямъ Листа. Составители концертной программы, не умѣвъ перевести даже заглавіе этого произведенія *),

muniquer.— Ce serait une illusion de croire qu'on puisse fixer sur le papier tout ce qui fait la beauté et le caractère de l'exécution.

«Avant-propos des Préludes».

*) Напечатано въ программѣ: «прелюды»—на какомъ это языкѣ?—по французски: un prélude, les preludes—по русски, музыкальный техническій терминъ (отъ латинскаго «praeludium»)—*прелюдія*, слѣдовательно не «прелюды» а «прелюдіи». Далѣе: Листъ называетъ свои оркестровыя произведенія «poёmes symphoniques»—(Symphonische Dichtungen); переводить это заглавіе словомъ «поэма симфоническая», по моему мнѣнію, также умѣстно, какъ напримѣръ, обычную фельетонную фразу «cet opéra et son poёme»—перевести такъ: «эта опера и ея поэма—вмѣсто и ея *либретто*. У французовъ слово «poёme» означаетъ

прекрасно сдѣлали, что не взялись передать въ своихъ дубоватыхъ переводахъ «программы прелюдій» Листа, заимствованной имъ изъ Méditations poétiques Ламартина. Вотъ что гласитъ отличный французскій текстъ (напечатанный при партитурѣ и перепечатанный въ программѣ концерта).

«Жизнь наша не есть-ли рядъ прелюдій къ той неизвѣстной пѣснѣ, которой первая торжественная нота звучитъ въ минуту смерти?—очаровательная заря каждаго бытія—любовь; но, въ жизни каждаго, первая сладость счастія бываетъ часто нарушена грозой, бурей, которой смертельное дуновеніе разгоняетъ восторженныя мечты, которой громы сжигаютъ самый алтарь счастія—душа, глубоко уязвленная, по окончаніи этихъ смертоносныхъ бурь, ищетъ пріюта и успокоенія въ тихой, сельской жизни. Однако человѣкъ не осуждаетъ себя навсегда оставаться въ безмятежности, которая была для него отрадою въ нѣдрахъ сельской природы; по первому призыву трубы, мы летимъ занять свое мѣсто въ рядахъ сражающихся, каково-бы ни было поприще борьбы, и въ этой борьбѣ находимъ полное сознаніе себя и полное обладаніе силъ своихъ».

Тѣ изъ читателей, которые не слыхали «Прелюдій» Листа, могутъ составить себѣ нѣкоторую идею объ этомъ произведеніи, если имъ сказать, что компонистъ строго держится порядка *поэтическихъ картинъ*, представляемыхъ текстомъ программы.

Сначала—Andante, характера величаваго, но неопредѣленнаго, нѣсколько туманнаго, какъ утренній свѣтъ, когда денница едва забрезжилась на горизонтѣ; мало по малу характеръ «арпеджіо» (характеръ прелюдическій) разрастается на весь оркестръ, сопровождая главную мысль (Andante maestoso); эта плавная, величавая торжественность настроенія смѣняется мелодіею мягкою, нѣжною, чарующею какъ счастіе любви; когда эта мелодія замираетъ въ нѣжнѣйшихъ звукахъ духовыхъ инструментовъ, движеніе останавливается—и вдругъ, неожиданно, являются свирѣпыя завыванія вѣтра, грозные звуки, которые ростутъ, ростутъ до размѣровъ ужасающихъ, до неистовыхъ порывовъ урагана, Allegro tempestuoso. Буря бушуетъ въ полномъ разгарѣ; потомъ и она стихаетъ, и первая, главная мелодія Andante (индивидуальность той *души*, которой судьбу разсказываетъ музыка), мало по малу переходитъ въ характеръ пастушескій (Allegretto pastorale, $^6/_8$); проходя по самымъ кроткимъ звукамъ сельскихъ инструментовъ, вырисовываясь въ изгибахъ наивной граціи, эта «пастораль» (по несчастію страшно-искаженная въ исполненіи отъ слишкомъ быстраго темпа, на выворотъ противъ смысла му-

всякое стихотвореніе (какъ по нѣмецки: Dichtung). По русски слово «поэма» тѣсно связано съ понятіемъ «эпической поэмы» «эпоса», и никакъ не можетъ во всѣхъ случаяхъ отвѣчать французскому выраженію. Оркестровыя сочиненія Листа, въ своей новой и весьма свободной формѣ (далекой отъ схоластическихъ рамокъ), удобно называть по русски «симфоническими фантазіями»—что у насъ будетъ имѣть смыслъ болѣе серьезный, нежели такое выраженіе имѣло бы по французски и по нѣмецки.

зыки) сочетается со вторымъ мотивомъ Andante (мотивомъ «влюбленности»), потомъ принимаетъ очертанія болѣе мужественныя, болѣе энергическія и превращается въ Аллегро характера воинственнаго, съ быстрыми взлетами флейтъ и скрипокъ, съ блестящими фанфарами трубъ. Это Allegro marziale приводитъ, наконецъ, къ заключительному повторенію перваго торжественнаго Andante, т. е. первой и главной мысли.

Если добавимъ еще, что единство музыкальнаго мотива проведено здѣсь со строгостью изумительною, что, собственно говоря, *во всей* фантазіи господствуетъ *одна* музыкальная мысль, изгибаясь согласно требованіямъ поэтически-музыкальной задачи, объясненной въ программѣ, что при захватывающей красотѣ *всего вмѣстѣ,* каждая отдѣльная музыкальная картина (любовь, буря, пастораль, маршъ) блеститъ самымъ очаровательнымъ *колоритомъ,* представляетъ сочетанія оркестровыя, которыхъ яркость и нѣжность, сила и великолѣпіе *новы* даже для тѣхъ, кто хорошо знакомъ съ музыкою Берліоза и Вагнера, то читателямъ будетъ нѣсколько понятно, что такая музыка можетъ не понравиться только... длинноухимъ.

Въ свѣтлыхъ мѣстахъ фантазіи, все—ясно, красиво и полно жизни, какъ солнечный день надъ прелестною Альпійскою природою; въ серьезныхъ и мрачныхъ—глубокая *правда* психологическая; *такія* бури и ураганы происходятъ не во внѣшности, а на самомъ днѣ души человѣческой. Общее впечатлѣніе неотразимо-увлекательно.

И вотъ она, «музыка будущности», музыка программная, музыка новой Веймарской школы! вотъ это чудовище, это пугало, о которомъ недоброжелатели ко всему истинно-прекрасному старались столько разглагольствовать вкривь и вкось, чтобы сбить публику съ настоящей, безпристрастной точки, чтобы навязать публикѣ призму взгляда «враждебнаго» дѣлу.

Истинному изяществу стоитъ засіять въ своей красотѣ, чтобъ всѣ подобныя клеветы развѣялись какъ туманъ. Не смотря на невыгодное помѣщеніе въ программѣ, не смотря на всѣ искаженія въ исполненіи, эта «Симфоническая фантазія» Листа публикѣ необыкновенно понравилась, сразу. Неожиданная яркость поэтическаго впечатлѣнія вызвала самые горячіе аплодисменты. (Г. Рубинштейнъ былъ столько *наивенъ*, что принялъ эти аплодисменты на *свой* счетъ и раскланялся)!

Программа *девятаго* вечера:

1) Увертюра къ оперѣ «Демонъ», барона Г. А. Фитингофа.

2) Сцена и арія изъ оперы «Фаустъ», Шпора (исполнили г-жа Ниссенъ-Саломонъ съ оркестромъ).

3) Романсъ (G-dur) Бетховена, тарантелла Вьетана для скрипки (исполнилъ г. Александръ Богдановъ съ оркестромъ).

4) «Suite» *) (D-dur) для оркестра Г. С. Баха.

*) Въ программѣ названіе «Сюита» (*соната* для оркестра) было переведено словомъ «увертюра». Это совершенно неправильно, неточно, тѣмъ болѣе, что тутъ-же слѣдуетъ въ

5) «Suleika» романсъ Мендельсона, «Erlkönig» Франца Шуберта (исполнила г-жа Ниссенъ-Саломонъ, подъ аккомпаниментомъ г-на Рубинштейна, на ф. п.).

6) Симфонія (A-dur) Мендельсона.

Мнѣ очень жаль, что я не имѣлъ еще случая просмотрѣть партитуру увертюры барона Фитингофа къ начатой имъ оперѣ «Демонъ» (на сюжетъ, отчасти, изъ поэмы Лермонтова). Трудно сказать что нибудь отчетливое о музыкѣ весьма сложной, бѣгло прослушанной *одинъ разъ*. Но, во всякомъ случаѣ, можно поздравить композитора съ огромнымъ «прогрессомъ» противъ его оперы «Мазепа». Увертюра къ Демону написана будто совсѣмъ кѣмъ-то другимъ, такъ непохожа она фактурой, стилемъ, мелодическими рисунками на блѣдную итальянщину, которою баронъ Фитингофъ угощалъ насъ въ его жалкой первой оперѣ. Въ новой увертюрѣ есть характеръ, есть изобрѣтеніе, есть энергія и сила въ сочетаніяхъ гармоническихъ, есть колоритъ въ оркестровкѣ, есть однимъ словомъ, оригинальное творчество, котораго въ «Мазепѣ» не было и слѣдовъ.

Если и въ самой оперѣ «Демонъ» композиторъ сдержитъ хорошія *обѣщанія*, высказанныя въ увертюрѣ, это будетъ большая прибыль для русскаго искусства. Хотѣлось бы когда нибудь узнать отъ барона Фитингофа: въ *переломѣ его стиля и направленія*, что имѣло на него полезное вліяніе: кисло-сладкія ли похвалы, которыя расточали «Мазепѣ» нѣкоторые фельетонисты, или откровенно нами высказанное *порицаніе* этому весьма неудачному дебюту начинающаго试 опернаго композитора?

О другихъ нумерахъ программы девятаго вечера предлежитъ сказать вкратцѣ.

Г-жа Ниссенъ-Соломонъ, артистка очень опытная, съ отличною методою, весьма отчетливо исполняла арію Шпора, романсъ Мендельсона и знаменитую балладу Шуберта. Г. Рубинштейнъ, по обыкновенію, аккомпанировалъ въ *совершенствѣ*.

Сюита Себастіана Баха, съ оркестровой музыкой котораго музыкальная публика почти вовсе незнакома, представляла чрезвычайно много интереса. Истинная глубокая красота всегда блеститъ и сіяетъ, не смотря на устарѣлыя, париковскія формулы, а формулы эти, въ свою очередь, занимательны съ исторической стороны, какъ образчики колыбельныхъ временъ, «инкунабулъ» симфонической музыки.

Русскій скрипачъ, г. Александръ Богдановъ (братъ знаменитой танцовщицы) очень вѣрно, отчетливо и со вкусомъ исполнилъ означенныя выше двѣ пьесы для скрипки съ оркестромъ. Въ романсѣ Бетховена исполнитель съумѣлъ уловить настоящую прелесть этой пьески: наивность, которая и за-

программѣ перечисленіе составныхъ частей этой «Сюиты»: *увертюра*, арія, гавотъ, 2-й гавотъ, бурре, жига. Какъ-же это было-бы: увертюра въ увертюрѣ?

ставляла иногда забывать о немножко-устарѣлыхъ поворотахъ мелодическаго рисунка.

Симфонія Мендельсона (A—dur), на мой вкусъ, принадлежитъ къ *лучшимъ* произведеніямъ этого высокаго таланта. Особенно въ Andante и въ Менуэтѣ прелести оркестровки чаруютъ наравнѣ съ теплотою и вдохновенностью мелодій. О тонкомъ разграниченіи, которое симфоніямъ Мендельсона не дозволяетъ быть *истинными* симфоніями нынѣшняго, послѣ Бетховенскаго времени, скажемъ подробнѣе, когда нибудь при другомъ случаѣ. Шла эта симфонія довольно гладко и исправно. Этому роду музыки г. Рубинштейнъ можетъ больше сочувствовать нежели Бетховенскимъ мыслямъ, оттого и дирижировалъ порядочно.

Въ десятомъ, заключительномъ вечерѣ Общества исполненъ былъ *колоссъ* Бетховенской музыки, симфонія съ хорами. Зная объ этомъ нѣсколько недѣль прежде концерта, многіе были до крайности изумлены, что въ программу этого послѣдняго вечера, *кромѣ* девятой симфоніи, вошли *еще шесть* нумеровъ разнородной музыки! Опять слишкомъ не гастрономически. Для чего такіе огромные концерты, если бы въ самомъ дѣлѣ въ обществѣ было желаніе просвѣщать музыкальный вкусъ нашей публики?

Девятая симфонія такъ громадна, требуетъ такого напряженнаго вниманія и въ исполнителяхъ, и въ слушателяхъ, что въ программѣ концерта, гдѣ исполнится это произведеніе одной увертюры и одного соло или хора, было бы весьма достаточно.

Прослѣдимъ всѣ нумера, по порядку.

1) Увертюра къ оперѣ «Жизнь за Царя».

Сочиненіе геніальное. По извѣстности своей не требуетъ коментарія въ бѣгломъ отчетѣ. Замѣтимъ однако, что вопреки мнѣнія многихъ поклонниковъ Глинки, можно *доказать* критически, что эта увертюра со многихъ сторонъ изобрѣтенія, со стороны глубины драматическаго смысла, и даже со стороны красоты и эффектности, положительно *превышиваетъ* увертюру къ оперѣ «Русланъ», гдѣ довольно замѣтны «сшивки» въ сочиненіи и, не смотря на могучій размахъ, есть въ общемъ, нѣкоторая холодноватость мысли.

Исполненіе увертюры, по обыкновенію, прошло весьма грубо, безъ оттѣнковъ.

2) Хоръ Гиллера: «пѣснь духовъ надъ водами» (въ программѣ, гдѣ напечатанъ какой-то русскій текстъ, слѣдовало добавить, что въ оригиналѣ текстъ взятъ изъ *Гёте*: Gesang der Geister über den Wassern). Сочиненіе и исполненіе посредственное.

3) Двѣ пьесы для одного ф. п., исполненныя г-жею Ингеборгъ Старкъ: Ноктюръ-Шопена и хроматическая фантазія Себастіана Баха. Въ пьескѣ Шопена на этотъ разъ недоставало теплоты чувства, истинной выразительности; пьеса Баха исполнена была очень отчетливо, но нѣсколько слабѣе, чѣмъ въ концертѣ самой г-жи Старкъ.

4) Арію изъ Эвріанты Вебера (C—dur; первая арія самой героини пьесы) исполнила г-жа Кочетова очень исправно и толково. Въ оркестрѣ, наоборотъ, было мало исправности, а толку еще менѣе. Главный эффектъ оркестровки въ этой аріи чрезвычайно-нѣжное пѣніе віолончелей; а именно имъ-то и недоставало на этотъ разъ мягкости въ тонѣ и отчетливости.

5) Хоръ женщинъ за самопрялками изъ оперы Вагнера: *Морякъ-скиталецъ* (Der fliegende Holländer). Прелестно-граціозная, колоритная музыка до того увлекла всѣхъ слушателей, что этотъ хоръ, хотя тяжеловато исполненный, по единодушному требованію публики, былъ *повторенъ*. Разумѣется, и тутъ нашлись «реакціонеры», которымъ этотъ образчикъ Вагнеровской оперной музыки не понравился. Во время этого хора, цѣлой картинки съ неподражаемою, простодушной свѣжестью, они все что-то ухмылялись и покачивали головой. Если господа строгіе цѣнители и судьи (!) желаютъ отстоять свой, враждебный Вагнеру, принципъ—*на перекоръ красотѣ* музыкальной, которая такъ и вливается имъ въ уши цѣлою рѣкою, пожалѣемъ объ ихъ косномъ упрямствѣ! Если они, въ самомъ дѣлѣ, *нечувствительны* къ этой красотѣ;—пожалѣемъ объ нихъ еще болѣе! Зачѣмъ они ходятъ въ концерты?

Еще не все:

6) Арія для сопрано съ ф. п. (obligato) и оркестромъ Моцарта.

Пѣла г-жа Штуббе—отлично-хорошо.

Партію ф. п. исполнилъ г. Рубинштейнъ—въ совершенствѣ. Сочиненіе, конечно, не безъ красивости, но—*риторика* отъ первой ноты до послѣдней, точно какъ и текстъ—селадонно риторическая чепуха, бывшая въ модѣ въ 80-хъ годахъ прошлаго вѣка. Особенно вслѣдъ за хоромъ Вагнера, дышащимъ жизнью, натурою, правдою, эта формалистическая париковщина явилась въ самомъ невыгодномъ контрастѣ.

Наконецъ:

въ седьмыхъ—Девятая Симфонія Бетховена съ хоромъ на оду Шиллера «къ радости».

(Слова знаменитѣйшаго Шиллеровскаго текста исполнялись въ тяжеловѣсномъ «россійскомъ» переводѣ. Опять спросимъ—зачѣмъ, когда только что передъ этимъ, г-жа Штуббе пѣла длиннѣйшую арію на *итальянскомъ?*—Солистовъ и солистокъ легко можно было подобрать такихъ, которые знали-бы по нѣмецки,—а въ хорѣ, оттѣнки даже неправильнаго выговора нѣкоторыхъ изъ поющихъ вовсе были-бы незамѣтны).

Наступленіе концертнаго сезона, ожиданіе предстоящихъ высокихъ наслажденій отъ учрежденныхъ съ прошлаго года *симфоническихъ* концертовъ Императорской театральной Дирекціи, побуждаетъ меня высказать отъ лица многихъ изъ петербургскихъ любителей истинной музыки искреннее желаніе, чтобы эти концерты состоялись и въ нынѣшнемъ году какъ можно блистательнѣе, со стороны и *программъ*, и *исполненія*.

Желаніе это возбуждено въ насъ теперь до крайней степени по случаю

послѣдняго (10-го) вечера «Русскаго Музыкальнаго общества», гдѣ въ программѣ стояла *девятая* симфонія Бетховена, а на дѣлѣ вышла самая непозволительная каррикатура на эту геніальнѣйшую въ свѣтѣ музыку.

Если гг. учредителямъ Р. М. Общества и ихъ партіи (составляющей значительную часть посѣтителей концертовъ Общества), угодно было, именно послѣ нещаднаго искаженія девятой симфоніи, наградить г. дирижера концертовъ, А. Рубинштейна, почетнымъ капельмейстерскимъ жезломъ и возложить на его вдохновенную главу лавровый вѣнокъ или нѣчто въ этомъ родѣ, то да позволено будетъ, однакоже, лицамъ, преданнымъ не какой-либо партіи, а искусству и его святымъ цѣлямъ, видѣть всю эту мистификацію въ настоящемъ ея свѣтѣ.

Когда горсть ребятишекъ вздумаетъ въ сюрпризъ мамашѣ, разыграть «Гамлета» или «Короля Лира» и какой нибудь Тальма или Гаррикъ «en herbe» такъ отличится при этомъ случаѣ, что вызоветъ цѣлую овацію, все это очень мило — въ предѣлахъ семейнаго кружка, въ гостиной мамаши, никакъ-бы не далѣе.

Явись подобный малолѣтній Тальма или Гаррикъ на ряду со взрослыми актерами, на подмосткахъ не домашняго, а настоящаго публичнаго театра, такое появленіе возбудило-бы только скандалъ и смѣхъ.

Точно также было-бы и въ отношеніи г. Рубинштейна съ его дирижерствомъ, особенно въ нынѣшній разъ, еслибъ наша публика смотрѣла на музыкальныя дѣла сколько нибудь сѐрьезно и была-бы посмѣлѣе, порѣшительнѣе, построже къ тѣмъ, кто надъ нею въ этихъ дѣлахъ глумится.

Для имѣющихъ глаза и уши, никакіе жезлы и лавровые вѣнцы не превратятъ А. Рубинштейна—безспорно-отличнаго виртуоза на фортепіано—въ талантливаго капельмейстера.

Каждый концертъ Русскаго музыкальнаго общества служилъ явнымъ доказательствомъ ограниченной способности и совершенной неопытности г-на Рубинштейна въ дирижерскомъ дѣлѣ.

Со стороны покровителей и доброжелателей этого піаниста самые концерты Общества, можетъ быть, нарочно придуманы какъ превосходное поле для того, чтобъ г. Рубинштейнъ мало по малу *учился* дирижировать, но какова-же въ этой школѣ *роль публики*, которая, платя по 15 руб. сер. за билетъ члена, въ видахъ истиннаго преуспѣянія музыки, въ одной изъ первѣйшихъ столицъ, имѣетъ полное право требовать въ этихъ концертахъ самыхъ лучшихъ оркестровыхъ силъ въ Петербургѣ, ввѣряемыхъ управленію не новичка, а одного изъ героевъ капельмейстерства, какъ Берліозъ, Листъ и Вагнеръ?

Мысль—въ первомъ-же году существованія Общества дать *девятую симфонію*, заставить хоръ, на скоро набранный изъ любителей и любительницъ, разучивать труднѣйшее изъ всѣхъ существующихъ сочетаній вокальныхъ средствъ съ оркестровыми, и отдать исполненіе этого колосса симфони-

ческаго подъ команду новаго Бетховена «en herbe», такая мысль могла *казаться* очень пріятною и лестною для гг. учредителей общества, съ *ихъ* точки зрѣнія. Они думали:

Ужъ брать, такъ брать,
А то и когти что марать!

Но въ осуществленіи такой мысли ожидать слѣдовало полнѣйшаго «fiasco»; нельзя-же было надѣяться на какое нибудь чудо, которое измѣнило-бы общій, логическій порядокъ вещей. Такого чуда, конечно, и не случилось.

Вступленіе оркестра каждый разъ невпопадъ, недружно, послѣ любой ферматы, послѣ любаго ритардандо; жалкіе промахи въ подробностяхъ оркестра; невѣрность темповъ (скерцо слишкомъ скоро; Adagio, навыворотъ противъ смысла, слишкомъ скоро), неясность и сбивчивость при каждой перемѣнѣ ритмическаго движенія; полнѣйшее отсутствіе толку въ самыхъ основныхъ оттѣнкахъ силы и выразительности, напримѣръ вялое mezzo forte вмѣсто оглушительнаго «fortissimo» въ первыхъ звукахъ финала и ихъ потомъ усиленномъ повтореніи, и на оборотъ: трезвонъ, какъ въ колокола, когда въ Alla Marcia, въ партіи «triangolo» авторомъ означено «pianissimo», пѣніе «кто въ лѣсъ, кто по дрова», соло тенора, гдѣ не вышло, что называется, ни одной живой нотки; однимъ словомъ—всеобщая *разладица*, жестокая какофонія, которой до сихъ поръ и примѣра еще не бывало ни въ одномъ изъ петербургскихъ публичныхъ концертовъ, вотъ что мы слышали 1-го февраля, вмѣсто обѣщанной въ программѣ IX симфоніи, т. е. вѣнца всей симфонической музыки!

Подобныя посрамленія искусства должны тоже имѣть свое видное мѣсто въ его лѣтописяхъ.

Намъ скажутъ, стараясь оправдывать общество и г. Рубинштейна, что исполненіе девятой симфоніи дѣло вообще очень *трудное*. И спорить не станемъ. Но тутъ-то и вопросъ: зачѣмъ-же браться за дѣло *свыше силъ?* На геркулесовы подвиги способны только—геркулесы, не дѣти. «Вороненокъ». въ баснѣ Крылова, изъ подражанія орлу, завязшій въ шерсти барана,

«Который доброму-бъ и волку былъ въ подъемъ».

Конечно не имѣетъ право жаловаться: *зачѣмъ* этотъ баранъ такъ тяжелъ, *зачѣмъ* на немъ тулупъ такой густой и косматый....

Ни одно нѣмецкое музыкальное общество, на первыхъ порахъ своего учрежденія, изъ одного благоразумія, не позволило бы себѣ дерзкой мысли: посягнуть на девятую симфонію. На это нужны цѣлые годы привычки, опытности въ дирижерѣ и исполнителяхъ. У петербургскаго Музикъ-Ферейна, кромѣ главнаго упомянутаго выше разсчета, т. е. *рекламы* въ пользу Рубинштейна однимъ «фактомъ», что онъ дирижировалъ *такимъ-то* произведеніемъ (какъ дирижировалъ? объ этомъ никому ни слова) былъ между прочимъ и

разсчетъ на непросвѣщенность публики нашей въ отношеніи IX симфоніи, разсчетъ на то, что жестокую нескладицу исполненія, слушатели припишутъ *сумазбродству сочиненія* (которому г. Рубинштейнъ, по всей натурѣ своей сочувствовать не въ состояніи) и тѣмъ больше выиграетъ, въ послѣдствіи, напримѣръ, «океанъ» самаго г. Рубинштейна, на музыку Бетховена не похожій.

Но гг. учредители общества не захотѣли вспомнить, что въ Петербургѣ же есть горсточка лицъ, которые коротко знакомы съ партитурой девятой симфоніи, знаютъ каждую волну въ Бетховенскомъ истинномъ океанѣ звуковъ.

Вотъ эти-то люди, многострадавшіе въ вечеръ 1 февраля, чтобы поскорѣе прогнать изъ своей памяти этотъ трагикомическій кошмаръ, и снова, невозмутимо, окунуться въ неисчерпаемыя глубины Бетховенской мысли, утѣшаютъ себя надеждою, что въ симфоническихъ концертахъ Дирекціи *девятая симфонія* будетъ исполнена въ настоящемъ, полномъ ея блескѣ, въ ея красотѣ несравнимой, въ ея могуществѣ неотразимомъ.

Дирекція располагаетъ самыми широкими, самыми великолѣпными хоровыми и оркестровыми средствами. Вокальный квартетъ солистовъ (самое важное дѣло во всемъ финалѣ) съ чрезвычайнымъ успѣхомъ можетъ быть обставленъ артистами русской оперной труппы, а въ отношеніи капельмейстерства можно смѣло надѣяться, что г. Карлъ Шубертъ никакъ не удостоится получить ни жезла съ брильянтами, ни лавровъ, потому что, при своей опытности, будетъ разучивать и дирижировать въ высокой степени *добросовѣстно*, *отчетливо* и *исправно*.

Исполненіе девятой симфоніи въ концертахъ Дирекціи смоетъ грязное пятно, которымъ теперь это безсмертное созданіе заслонено передъ петербургскою публикою.

Парижскій Θеофилычъ *).

Partout comme chez nous.

Читатели наши, быть можетъ, помнятъ, что авторъ Тангейзера и Лоэнгрина, Рихардъ Вагнеръ эту зиму проводитъ въ Парижѣ. Главная цѣль его вовсе не та, чтобы завоевать себѣ славу между французами (они, какъ народъ вовсе немузыкальный, лишены способности искренно сочувствовать красотамъ *истинной* музыки), но для того, чтобы слышать вообще оркестръ, хоры, чего онъ былъ лишенъ въ теченіи десятилѣтняго своего пребыванія въ Швейцаріи, и наконецъ для того, чтобы услышать въ исполненіи хотя отрывки изъ четырехъ оперъ, созданныхъ имъ послѣ 1849 г., и изъ которыхъ онъ самъ не слыхалъ еще въ оркестрѣ и въ пѣніи ни одного звука.

Вагнеръ не искалъ въ Парижѣ ничего, кромѣ самого обыкновеннаго радушія и гостепріимства.

Журналисты парижскіе, при первомъ извѣстіи о пріѣздѣ Вагнера, постарались встрѣтить его «по своему». То есть, имѣя «особыя цѣли» настроить публику сколько можно враждебнѣе противъ появленія знаменитаго въ Германіи драматическаго композитора, драматурга и мыслителя—опасаясь, что, чего добраго, оперы его будутъ даваться въ Парижѣ и, чего добраго, затмятъ великаго Джіакома Мейербера (у котораго парижскіе фельетонисты всѣ на откупу), эти господа прямо провозгласили Вагнера музыкальнымъ «Маратомъ» и, не зная ни буквы, ни ноты изъ его произведеній, принялись, что силъ хватало, чернить всю его дѣятельность.

Пока Мейерберъ здравствуетъ и хозяйничаетъ въ парижскомъ журнальномъ и театральномъ мірѣ, Вагнеру, безъ сомнѣнія, необыкновенно трудно поставить хоть одну изъ своихъ оперъ въ Парижѣ. Но согласно своему намѣренію (о которомъ я слышалъ отъ него самого, въ прошломъ августѣ, въ Луцернѣ), Вагнеръ дастъ въ Парижѣ, въ театрѣ итальянской оперы, нѣсколько концертовъ, составленныхъ исключительно изъ отрывокъ его оперъ, и дирижируемыхъ имъ самимъ.

Первый изъ этихъ концертовъ состоялся 13—25 января.

Черезъ четыре дня послѣ того явилася въ Revue et Gazette Musicale de Paris (органъ Фетиса и Мейербера) статейка нѣкоего Поля Смита по случаю этого концерта.

*) Муз. Театр. Вѣстн., № 9.

Статья Поля Смита—совершенно въ голословномъ и пустозвонномъ духѣ музыкальныхъ бесѣдъ Ѳеофилыча (который въ свою очередь, не зная ни строчки изъ Вагнеровыхъ оперъ, отважился какъ-то толковать о нескладности сюжета въ Лоэнгринѣ!)—принадлежитъ, слѣдовательно, къ самому низменному слою музыкально-критической литературы, но *замѣчательна*, какъ «предметъ, вызывающій на размышленіе» въ глазахъ тѣхъ, кто знаетъ *что сдѣлано* Вагнеромъ, кто изучилъ каждую букву и каждую ноту его созданій.

Съ этой стороны, какъ довольно-любопытный образчикъ журнальной дипломатики и недобросовѣстности, считаю своимъ долгомъ сообщить читателямъ точный переводъ всей небольшой статейки, снабдивъ ее приличными случаю комментаріями.

Статья Поля Смита.

Въ № 5 Revue et Gaz. Musicale

Императорскій Итальянскій Театръ.

Первый концертъ Рихарда Вагнера въ среду, 5 января.

Возмнить и провозгласить себя музыкою будущности—мысль смѣлая и гордая.

Кажется, однако, что эта музыка будущности никакъ не прочь отъ того, чтобы сдѣлаться хоть немножко и музыкою *настоящаго* времени, и вотъ перешагнувъ Рейнъ, она появляется между нами, въ лицѣ знаменитѣйшаго своего представителя, Рихарда Вагнера.

А не заявлялъ ли онъ самъ гдѣ-то въ своихъ сочиненіяхъ, что тщетно добиваясь быть понятнымъ публикою и критиками, онъ уже ничего не ждетъ отъ современниковъ своихъ и трудится только для слѣдующаго поколѣнія?

Можно-ли было довѣряться его словамъ? (1)

Самъ Моцартъ былъ-ли вполнѣ искрененъ, когда говорилъ, что написалъ Донъ-Жуана только для себя и для своихъ друзей? (2).

Какъ бы то ни было, одно имя Рихарда Вагнера всполошило весь нашъ музыкальный міръ. При первомъ объявленіи о концертѣ Вагнера, билеты были раскуплены на-расхватъ.

Программа состояла изъ 8 пьесъ, и въ числѣ ихъ не было ни одного соло; все только—увертюры, интродукціи, марши и хоры.

Но для общаго любопытства довольно было имени автора и названій произведеній, откуда избраны были отрывки: *Морякъ скиталецъ*, *Тангейзеръ*, *Тристанъ и Изольда*, *Лоэнгринъ*.

Вагнеръ не просто композиторъ, онъ цѣлая система (3).

Для него «опера» совсѣмъ не та опера, которую мы всѣ знаемъ, любимъ, которой аплодируемъ; формы оперныя, освященныя временемъ, для Вагнера только принятыя рамки, отъ которыхъ поскорѣе надобно избавиться (4).

12323
28954
БИБЛИОТЕКА ВРК

Опера и драма, по системѣ Вагнера, должны слиться въ одно тѣло, какъ поэзія и музыка въ одну рѣчь (5).

Значитъ, не нужно больше на оперной сценѣ ни арій, ни дуэтовъ, ни тріо, ни квартетовъ, и т. д. только баллада и пѣсня оставляютъ за собою право гражданства, какъ произведенія природнаго, непосредственнаго музыкальнаго чувства (6).

Мелодію Вагнеръ не допускаетъ въ оперу, кромѣ исключительныхъ случаевъ и подъ непремѣннымъ условіемъ, чтобы она сбросила съ себя всѣ препятствія, узы, періодическое возвращеніе главныхъ мотивовъ, повтореніе словъ текста и такъ далѣе, то есть все, что прежніе композиторы считали необходимымъ для увеличенія прелести и выразительности музыки (7).

Какъ и черезъ какую именно постепенность Вагнеръ дошелъ до такихъ мыслей, до сформулированія ихъ въ систему и до приложенія этой системы къ практикѣ? Каково истинное достоинство Вагнеровой теоріи и какая ждетъ ее участь?

— Разрѣшеніемъ этихъ вопросовъ намъ не слѣдуетъ заниматься.

Все это уже было изложено и обсужено въ нашемъ журналѣ, знаменитымъ сотрудникомъ нашимъ г. Фетисомъ, съ такимъ полнымъ авторитетомъ знанія дѣла, что нашъ трудъ объ этомъ предметѣ былъ бы совершенно излишенъ. Кто другой, кромѣ самого Фетиса, можетъ прибавить хоть строчку къ его превосходнымъ и глубокимъ критическимъ этюдамъ о Вагнерѣ (Revue et Gazette Musicale. 1852. Рихардъ Вагнеръ, его жизнь, его система обновленія оперы, его произведенія какъ поэта и какъ музыканта, приверженцы его въ Германіи, оцѣнка достоинства его мыслей №№ 23—32)? Вотъ гдѣ наше убѣжденіе по предмету «музыки будущности», вотъ гдѣ нашъ взглядъ и наше ученіе. Другого мнѣнія у насъ и быть не можетъ (8).

Между тѣмъ, Вагнеръ рѣшился сдѣлать съ своей музыкой опытъ въ Парижѣ, опытъ, имѣющій и свой интересъ и свое значеніе. Вагнеръ какъ будто желаетъ спросить мнѣнія у французовъ на счетъ уже не только теорій своихъ, но и своихъ произведеній.

Для того, чтобъ этотъ опытъ былъ дѣльнымъ, полезнымъ и рѣшительнымъ для самого Вагнера, мы прежде всего должны дать ему все вниманіе, котораго онъ требуетъ по праву (9).

Замѣтимъ съ нашей стороны, что если бы мы даже забыли, что имѣли честь видѣть Вагнера въ числѣ сотрудниковъ нашей газеты (10), еслибъ мы ничего не знали о политическомъ его положеніи—тѣмъ не менѣе, мы всегда были бы готовы принять его и послушать, чтобы судить о немъ только вполнѣ познакомившись съ его произведеніями (à ne le juger enfin qu'en parfaite connaissance de cause) (11).

За первымъ концертомъ, даннымъ 25 января, послѣдуютъ другіе; второй, черезъ недѣлю послѣ перваго, будетъ *повтореніемъ* первой программы.

Мы должны завести въ нашу лѣтопись тотъ фактъ, что Рихардъ Ваг-

неръ при первомъ появленіи на эстраду былъ встрѣченъ горячими рукоплесканіями и громкимъ браво, что повторялось послѣ каждой пьесы концерта и въ заключеніе его возобновилось еще сильнѣе.

Мы должны также высказать, что, не входя въ разборъ системы Вагнеровой, никто не можетъ отнять у него, какъ композитора, большой силы воли, терпѣнія и даже нѣкоторой музыкальной способности (et même de capacité musicale).

Увидимъ въ послѣдствіи придетъ ли французская публика къ тому заключенію, что всѣ эти рѣдкія качества могли бы быть употреблены на службу лучшему дѣлу (au service d'une meilleure cause) (12)».

Коментаріи на статью Поля Смита.

1) Въ одномъ изъ философскихъ своихъ сочиненій, Вагнеръ излагаетъ свой идеалъ, свои мечты о полнѣйшемъ сліяніи всѣхъ изящныхъ искусствъ въ одно общее искусство, примѣнимое только къ театру и, конечно, *не къ нынѣшнему* положенію театральныхъ зрѣлищъ. Этой утопіи, выводимой Вагнеромъ изъ органическихъ потребностей каждаго изъ изящныхъ искусствъ (преимущественно: поэзіи, музыки и мимики, Dicht-Ton und Tanzkunst; искусства пластическія только *на подмогу* тремъ главнымъ), этимъ философскимъ фантазіямъ, развитымъ съ необыкновенною поэтическою увлекательностью, со всею пылкостью артистической натуры, Вагнеръ далъ заглавіе «художественное произведеніе временъ будущихъ», Das Kunstwerk der Zukunft. Это заглавіе книги, вѣрное въ сущности, но быть можетъ слишкомъ смѣлое въ отношеніи публики, послужило во вредъ и книгѣ, и ея автору; отдалило пониманіе глубоко-философскихъ цѣлей автора на многіе годы (книга издана въ 1850 г.), навязавъ публикѣ безтолковыя, безсмысленныя разглагольствія и насмѣшки людей, лишенныхъ способности проникать что нибудь глубже внѣшней оболочки, остановившихся на одномъ заглавіи и сдѣлавшихъ это слово «искусство будущности» каррикатурнымъ лозунгомъ партіи всѣхъ приверженцевъ Вагнера и Листа (Die Zukunftmusiker, les musiciens de l'avenir, — «цукунфтисты», по выраженію петербургскаго Поля Смита). Очень серьезное названіе очень серьезной книги вышло дипломатической ошибкой Вагнера. Но онъ родился не дипломатомъ, а художникомъ, и, въ пылу увлеченія своими художественными мыслями и планами, рѣшительно выпустилъ изъ виду *мелкоту* и *пошлость*, съ которыми свѣтъ идетъ навстрѣчу всему высокому и прекрасному, всегда и вездѣ. Ни въ этомъ сочиненіи (Kunstwerk der Zukunft), ни въ другомъ (Oper und Drama), гдѣ развитъ болѣе обстоятельно Вагнеровъ идеалъ оперы, какъ сліянія *музыки съ драмою*, ни въ своей исповѣди къ друзьямъ «Mittheillungen an seine Freunde» (родъ автобіографіи, напечатанной какъ предисловіе къ текстамъ трехъ оперъ: Морякъ-Скиталецъ, Тангейзеръ и Лоэнгринъ). Вагнеръ *нигдѣ не называетъ свою музыку «музыкой будущностью»*, нигдѣ никогда не высказывалъ, что, будто-бы, *пишетъ прямо для потомства*, махнувъ рукой на современную пуб-

78

лику и на современную критику. Всѣ эти *небылицы* въ отношеніи Вагнера ходятъ по свѣту, благодаря недобросовѣстности и пустозвонству «Ѳеофилочей». Ихъ довольно еще и въ Германіи, а французская музыкальная критика (!) только ихъ писаніями и пробавляется.

2) «Былъ ли Моцартъ *искрененъ*, когда говорилъ, что написалъ Д. Жуана только для себя и для своихъ дѣтей»? спрашиваетъ г. Поль Смитъ. Отвѣтимъ ему такъ, что еслибъ даже фактически были достовѣрны эти слова Моцарта, то необходимо еще знать, въ какую именно минуту, по какому случаю, явились эти слова великаго музыканта. Можетъ быть они вырвались изъ устъ его въ припадкѣ негодованія противъ вѣнскихъ Ѳеофилычей, ошикавшихъ, какъ извѣстно, первыя представленія «Д. Жуана», какъ и первое представленіе «Фигаро». Истинный художникъ не можетъ быть иначе, какъ натурою простосердечною, глубоко-искреннею, но ни этой искренности, ни истинной *цѣли*, съ которою призванные художники дарятъ свѣту свои произведенія, ни страданій художниковъ отъ ихъ терноваго вѣнца, прежде нежели онъ превратится въ неувядающіе лавры, конечно, не въ состояніи понять фельетонисты, которые кадятъ Мейерберамъ и Фетисамъ.

3) «Вагнеръ не просто—композиторъ, онъ цѣлая система». Парижскій Ѳеофилычъ думаетъ набросить этимъ выраженіемъ на Вагнера тѣнь чего-то смѣшнаго, между тѣмъ это выраженіе весьма вѣрно и служитъ Вагнеру въ величайшую похвалу. Точно такъ и великій преобразователь оперы въ прошломъ вѣкѣ, *Глукъ* былъ не «просто» композиторъ, а цѣлая «система». О реформѣ своей онъ самъ проповѣдывалъ очень ясно, напримѣръ, въ знаменитомъ предисловіи къ оперѣ «Альцеста»—тотъ же идеалъ (только несравненно-болѣе просвѣщенный, идеалъ обогащенный сокровищами Шекспира и Бетховена, пропитанный всѣми завоеваніями современной критической и художественной мысли) одушевляетъ и Вагнера, заставляетъ его создавать оперы высшей *красоты* и высшаго поэтическаго *смысла*, заставляетъ его, сверхъ того, логически оправдывать свои стремленія въ философскихъ трактатахъ. Нѣсколько строкъ предисловія къ партитурѣ, для такихъ мыслей, въ наше время, было бы не достаточно. Вагнеръ писалъ цѣлыя книги, что вѣроятно, дѣлалъ бы и Глукъ, еслибъ жилъ столѣтіемъ позже.

4) «Формы оперныя, *освященныя временемъ*, для Вагнера — принятыя рамки, изъ которыхъ надо поскорѣе высвободиться». Для г. Смита, въ защиту существующихъ оперныхъ формъ, служитъ, повидимому, только то обстоятельство, что онѣ *освящены временемъ*, т. е. другими словами: китайская привычка къ старому порядку, не смотря на то, *каковъ* онъ самъ-по-себѣ.

Что французы въ искусствѣ и въ пониманіи его, прежде всего рутинисты, дѣло извѣстное. Однако можно бы напомнить г. Смиту, что Тальма былъ французъ, между тѣмъ призналъ за ясную *нелѣпость* условный, принятый *костюмъ* на трагической сценѣ (французское платье и пудра въ античной трагедіи)—и эту нелѣпость, тоже «освященную временемъ», замѣнилъ чѣмъ-то

болѣе соотвѣтствующимъ дѣлу, болѣе сообразнымъ со вкусомъ и здравымъ смысломъ. Во времена Коперника мысль, что солнце и всѣ свѣтила ходятъ около земли, а земля стоитъ неподвижно въ центрѣ вселенной, то-же очень была *освящена временемъ,* повторяясь многія тысячелѣтія (слѣдовательно подольше оперныхъ формъ, сложившихся только въ теченіе одного прошлаго вѣка). Коперникъ однако не возъимѣлъ «респекта» къ этой почтенной старинѣ и опрокинулъ ее на вѣки своею *логическою* мыслью. — Далеко ушли бы всѣ науки и всѣ искусства, еслибъ въ нихъ имѣлъ какую-нибудь силу законъ давности!

5) «Опера и драма, по системѣ Вагнера, *должны слиться въ одно тѣло, какъ поэзія и музыка въ одну рѣчь*».

Логика Ѳеофилычамъ не далась; оттого нельзя ожидать, чтобы г. Смитъ когда нибудь почувствовалъ, какое онъ страшное осужденіе произноситъ самъ на себя, выставляя чѣмъ-то химерическимъ, чѣмъ-то достойнымъ порицанія (!) систему Вагнера, весьма вѣрно схвативъ ея основу. Полное сліяніе музыки съ драмой, со сценическимъ дѣйствіемъ — въ самомъ дѣлѣ — какое *безуміе!!* Какая дичь и нелѣпость!—И замѣтьте, такъ пишутъ въ Парижѣ, въ 1860 году, въ одно время съ тріумфами Віардо въ «Орфеѣ» *Глука*, съ тріумфами именно по случаю выразительности, по случаю драматизма въ геніальной исполнительницѣ геніальной роли. Замѣтьте, что это пишутъ въ Парижской музыкальной газетѣ, которая четверть столѣтія трубитъ панегирики Мейерберу именно за великую *драматичность* лучшихъ сценъ въ его операхъ,—это пишутъ во Франціи, которая и музыкою-то вообще нисколько не способна плѣняться, если въ музыкѣ на *первомъ планѣ* не будетъ драматизма. Нѣтъ! какъ только имъ даютъ въ самомъ дѣлѣ *полное* сліяніе оперы съ драмой въ одно тѣло, музыки съ поэзіей въ одну рѣчь, сами же эти адвокаты драматизма тотчасъ и на попятный! О Ѳеофилычи! Почтенный народецъ!

6) «Ненужно больше, значитъ, на оперной сценѣ ни арій, ни дуэтовъ, ни тріо, ни квартетовъ! и т. д.»

Для наглядности примѣровъ, въ возраженіе такому *умному* порицанію Вагнера, отступимъ нѣсколько въ сторону.

«Полтава» Пушкина написана, конечно, не по *тому* «классическому» плану, по которому сочинена «Россіада» Хераскова или «Телемахида» Тредьяковскаго. На чьей сторонѣ—правда, мысль, красота, поэзія, на сторонѣ Пушкина или Хераскова съ Тредьяковскимъ, объ этомъ не затруднится однако отвѣтить любой гимназистъ, даже еще не изъ высшихъ классовъ.

Времена ходульныхъ, риторическихъ требованій для литературы, къ счастію, безвозвратно миновались.

Отчего-же Ѳеофилычи хотятъ непремѣнно навязать такого рода кандалы—музыкѣ! Что такое внѣшняя *условная форма* аріи, дуэта и т. д. какъ не схоластическое требованіе музыкальной піитики, столько же важное и полезное *для дѣла*, какъ сочиненіе «по хріямъ»—для современной словесности?

78*

Возьмемъ сперва не оперу, возьмемъ — симфонію въ ея историческомъ развитіи.

Уже въ первой половинѣ прошлаго вѣка являются пьесы *для оркестра* подъ названіемъ «Suites». Интродукція (Анданте), потомъ Аллегро (фуга), положимъ, въ D-dur; затѣмъ другой № Кантилена (Арія) въ томъ же тонѣ и въ тихомъ темпѣ,—потомъ родъ пьесокъ, формою заимствованныхъ изъ тогдашнихъ танцевъ—Сарабанды, Гавота, Бурре, (Bourrées), Жиги,—каждая въ свою очередь, опять въ D-dur *).

Отъ такого плана большаго оркестроваго сочиненія еще не совсѣмъ близко до симфоній Гайдна и Моцарта, съ ихъ непремѣнными четырьмя частями. (1-е Аллегро, иногда съ особымъ вступленіемъ, Анданте или Адажіо, Менуэтъ съ его Тріо,—Финалъ, въ быстромъ и веселомъ темпѣ).

Бетховенъ двѣ первыя свои симфоніи написалъ совсѣмъ по выкройкѣ Гайдно-Моцартовской. Третьей онъ уже далъ особое заглавіе—«Simfonia eroica», вмѣсто Andante, Ларгетто (какъ въ первыхъ двухъ симфоніяхъ), у него явился «похоронный маршъ», вмѣсто Менуэта — создалось огромное Скерцо.—Въ пятой симфоніи (C-moll) большое Скерцо (весьма - трагическаго характера, слѣдовательно, уже непохожее на «Менуэтъ») слито съ блестящимъ финаломъ и, среди этого финала, неожиданно является повтореннымъ отрывокъ изъ скерцо;—въ шестой симфоніи (пасторальной) *программа* сопровождаетъ каждую часть; за скерцо, изображающимъ пляску крестьянъ, слѣдуетъ неожиданный большой эпизодъ—гроза, буря,—разрѣшенный благодарственнымъ гимномъ пастуховъ, что составляетъ финалъ симфоніи. Эти формы уже чрезвычайно далеки отъ выкройки Гайдновскихъ симфоній, и современные Бетховену Ѳеофилычи не упустили случая крѣпко журить его за непозволительно-дерзкія нововведенія, *искажающія* искусство.

Въ седьмой симфоніи, вмѣсто адажіо—родъ марша, въ темпѣ «Allegretto». Вмѣсто Менуэта—длинное скерцо, съ «тріо» характера серьезнаго, почти-религіознаго.

Въ восьмой симфоніи, вмѣсто адажіо—хорошенькое, граціозное Allegretto scherzando.

Ѳеофилычи ужасались и пожимали плечами въ недоумѣніи.

Въ послѣднюю свою симфонію, девятую, Бетховенъ, кромѣ неслыханно-громаднаго размаха всего стиля, къ вящшему ужасу Ѳеофилычей, ввелъ голоса человѣческіе, и изъ сочетаній оркестра въ его самостоятельности, на ряду съ вокальными партіями, соло и хоромъ, создалъ финалъ, равняющійся чуть не цѣлому акту оперы!

Ѳеофилычи рукой махнули на Бетховена и провозгласили его «помѣшаннымъ, вслѣдствіе глухоты».

*) Одну изъ такихъ «Сюитъ» Себастіана Баха петербургская публика слышала не давно въ 9-мъ концертѣ Р. Муз. Общества.

Тѣмъ не менѣе—для *не* Ѳеофилычей—девятая симфонія заняла высшее, неприступно-высокое мѣсто на горизонтѣ всей музыки вообще; для *не* Ѳеофилычей ясно, что въ геніи Бетховена формы симфоническія видоизмѣнялись *согласно* требованіямъ творческой мысли. Передъ *этими* требованіями — для художника—рамки, «освященныя временемъ», не имѣютъ ни малѣйшей цѣнности.

Перейдемъ къ «выкройкамъ» опернымъ.

Форма «арій» играетъ въ развитіи оперы весьма большую роль, именно—потому, что это развитіе, а съ нимъ и вся участь оперы, было связано съ *тщеславіемъ* пѣвцовъ и пѣвицъ, желавшихъ блистать своею виртуозностью.

Реформа великаго Глука, съ его стремленіями противоборствовать виртуозности, немного пособила въ этомъ случаѣ, потому что черезъ полстолѣтія послѣ него и гораздо позже, цѣлыя сотни оперъ написаны исключительно въ пользу «виртуозности пѣвческой», и подъ заглавіемъ «drama lirica», «tragedia lirica» являлись на сцену *костюмированные сольфеджіи.* Между тѣмъ, на ряду съ аріями и форменными хорами—своимъ порядкомъ, въ развитіе оперы вошли и другія формы, вошла потребность драматическаго склада.

Уже семьдесятъ лѣтъ назадъ явились въ свѣтъ оперы, гдѣ самые важные моменты, центры тяготѣнія, никакъ не *аріи.*

Врядъ ли кто назоветъ «аріею» монологъ Лепорелло «Notte e giorno faticar»; врядъ-ли кто будетъ претендовать, зачѣмъ эта кантилена *неразрывно связана* съ послѣдующею сценою между Д. Жуаномъ и Д. Анною, или зачѣмъ Д. Жуанъ и Командоръ, въ сценѣ сраженія, не поютъ дуэта въ родѣ «parlar, spiegar».

Большую половину всего 1-го акта Д. Жуана занимаютъ въ сложности: *интродукція* и огромный *финалъ*, созданные согласно требованіямъ сценическаго дѣйствія, а не по выкройкѣ арій, дуэтовъ и т. д.

Въ «Фигаро»—почти весь 2-й актъ и почти весь 4-й состоятъ изъ сплошныхъ *финаловъ.* Между тѣмъ всѣ «аріи» Фигаро, большею частью, риторическія заплаты, какъ и въ Д. Жуанѣ, напримѣръ:—арія «Il mio tesoro».

Въ Волшебной Флейтѣ—оба дѣйствія на половину заняты финалами. Аріи и въ этой оперѣ—слабѣйшія ея части.

Теперь, если понять и почувствовать, что форма финала или интродукціи, связное послѣдованіе монологовъ, дуэтовъ, терцетовъ, речитативовъ, мелодрамъ, пѣнія много-голоснаго и т. д. смотря по надобности драматическаго плана—т. е. форма *свободнаго* развитія музыкально-драматическихъ сценъ, *безъ малѣйшихъ уступокъ риторическихъ,* въ пользу пѣвцовъ и пѣвицъ,—есть именно та форма, которая отвѣчаетъ вполнѣ идеалу сліянія драматической поэзіи и музыки, задуманному еще Глукомъ, то станетъ весьма естественнымъ дѣломъ, что композиторъ-поэтъ, для котораго, на первомъ планѣ

не отдѣльныя частности музыкально-сценическаго представленія (какъ для Мейербера, напримѣръ), а для котораго, напротивъ, какъ для Бетховена, на первомъ планѣ—всецѣльная поэтическая мысль художественнаго созданія, что такой композиторъ, живя въ наше время—послѣ оперъ Моцарта, Бетховена, Керубини, Мегюля, Спонтини, Россини, Вебера, Маршнера, Мейербера, долженъ былъ придти къ системѣ: *каждый актъ оперы* превратить въ одинъ сплошной финалъ (или интродукцію и финалъ слитно). Вотъ и вся выкройка Вагнеровыхъ оперъ въ ея главныхъ чертахъ.

Гдѣ, по сюжету, по смыслу драмы, требуется монологъ, тамъ и въ музыкѣ Вагнера *монологъ* (не «арія», потому что съ этимъ словомъ является мысль объ итальянской условной, риторической выкройкѣ, стѣснительной для драматической правды). Такъ, въ Тангейзерѣ—монологъ Елизаветы, въ началѣ втораго дѣйствія, и молитва ея, въ началѣ 3-го; большой разсказъ Тангейзера, въ 3-мъ дѣйствіи, о его странничествѣ,—въ томъ-же дѣйствіи есть лирическая пѣсня Вольфрама къ вечерней звѣздѣ. Вся сцена состязанія пѣвцовъ есть рядъ монологовъ каждаго изъ Миннезингеровъ (монологи эти лирическаго характера, совсѣмъ въ такой формѣ, какъ многіе изъ пѣсней Франца Шуберта или романсовъ нашего Глинки).

Въ Лоэнгринѣ—есть два монолога Эльзы, въ 1-мъ и во 2-мъ актѣ, есть монологи короля, и длинный разсказъ Лоэнгрина о тайнахъ Санъ-Граала, въ сценѣ развязки драмы.

Тамъ, гдѣ по смыслу драматической задачи, требовался разговоръ двухъ лицъ, и у Вагнера тотчасъ являются дуо. Сцена Тангейзера и Елизаветы, напримѣръ, въ началѣ втораго дѣйствія—формальный дуэтъ, своимъ планомъ даже весьма напоминающій дуэтъ Флорестана и Леоноры въ 1-мъ актѣ Фиделіо. Начало оперы Тангейзера—дуэтъ между Тангейзеромъ и Венерою.

Въ Лоэнгринѣ три большія сцены (Ортруда и Тельрамундъ, Ортруда и Эльза, Эльза и Лоэнгринъ) идутъ—дуэтомъ (только, конечно не въ терціяхъ и секстахъ). Послѣдняя часть 1-го акта въ Тангейзерѣ—прелестный септетъ для мужскихъ голосовъ.

Въ 1-мъ актѣ Лоэнгрина, молитва передъ единоборствомъ витязей—самый прозрачный, кристаллическій квинтетъ съ хоромъ.

Объ чемъ хлопочутъ гг. Ѳеофилычи?

По случаю концерта сестеръ Ферни *).

Талантъ и успѣхъ; музыкальныя знанія и заслуги и — музыкальная знаменитость; музыкальное наслажденіе себѣ и другимъ и—денежная выгода—какъ часто все это находится въ обратной пропорціи другъ къ другу! Всѣмъ извѣстная и всегда горькая, плачевная истина!

Къ тысячамъ примѣровъ этой «обратной пропорціи» одинъ, очень замѣчательный, присоединился въ прошлое воскресенье, 21 февраля. Отличныя виртуозки на скрипкѣ, недавно къ намъ пріѣхавшія, сопровождаемыя значительною славою, дали концертъ сперва въ Большомъ театрѣ—театръ оказался пустъ. Слушателями были почти исключительно—наша, пишущая о музыкѣ, братія. Собственно «публики» въ концертѣ почти не было. До нея видно еще не дошелъ слухъ о Ферни, какъ о знаменитостяхъ, а услужливой «протекціи»—Ферни, какъ *истинныя* артистки, не имѣютъ.

Превосходная игра этихъ молодыхъ виртуозокъ возбудила изумленіе въ людяхъ, понимающихъ трудное искусство игры на скрипкѣ;—всѣ, кому случилось услышать сестеръ Ферни, не могли отозваться объ нихъ иначе, какъ съ восторгомъ. Слухи эти разнеслись въ публикѣ и когда виртуозки назначили свой второй концертъ, въ залѣ Дворянскаго Собранія, можно было ожидать, что этотъ концертъ, въ *матеріальномъ* отношеніи, будетъ гораздо успѣшнѣе перваго. Ожиданія однако не сбылись!

Огромная зала Дворянскаго Собранія (именно этою огромностью и сквозными галлереями столько невыгодная для резонанса)—была почти пуста. При этомъ еще, въ залѣ господствовалъ страшный холодъ, чуть не морозъ, такъ что надо было имѣть чрезвычайный запасъ горячности къ музыкѣ, чтобъ не почувствовать себя въ отчаянно-гадкомъ расположеніи духа и чтобы сдѣлать надъ собою усиліе: высидѣть въ этой истинно гиперборейской атмосферѣ до конца музыкальнаго утра. Бѣдныя залетныя птички! Для нихъ въ этой залѣ контрастъ Россіи съ ихъ благословенною Италіею былъ черезъ чуръ чувствителенъ.

*) Муз. Театр. Вѣстн., № 9.

Это не помѣшало имъ однако играть съ тою выразительностью, съ тою граціозностью во фразировкѣ, съ тѣмъ плѣнительнымъ разнообразіемъ оттѣнковъ, съ тѣми качествами игры, однимъ словомъ, которыя ставятъ этихъ виртуозокъ на весьма-высокомъ мѣстѣ между современными исполнителями.

Каролина Ферни восхитительно исполнила восхитительный концертъ Мендельсона (одно изъ лучшихъ его твореній, вообще). Самый строгій судъ могъ отыскать очень мало разницы между исполненіемъ этого концерта Каролиною Ферни и Фердинандомъ Лаубомъ (посѣтившимъ насъ въ прошломъ году). Лучшей похвалы я выразить не умѣю, потому что считаю Лауба великимъ мастеромъ своего дѣла, а молодой дѣвушкѣ съ честью и славою соперничать съ однимъ изъ современныхъ героевъ скрипки, чего же больше?

Въ «Венеціанскомъ карнавалѣ» обѣ сестры чередовались въ замысловатыхъ, интересныхъ, иногда комически-шутливыхъ варіаціяхъ на извѣстную тему. Женственная грація, красота звука были тутъ въ каждой нотѣ. И всѣмъ этимъ наслаждалась,—не считая музыкантовъ оркестра, какая нибудь сотня людей,—горсточка публики—между тѣмъ какъ та же зала вмѣщала тысячи слушателей въ недавнихъ концертахъ, одномъ въ пользу Германскаго общества благотворительности, другомъ—въ пользу вдовъ и сиротъ Филармоническаго общества, гдѣ почти—нечего было слушать.

Можно, пожалуй, подумать, что «филантропическія» цѣли на афишахъ концертовъ, главный двигатель «массъ» нашей концертной публики. Въ такомъ случаѣ и «г. А—ръ В—чъ *Лазаревъ*» долженъ ждать себѣ громаднѣйшаго успѣха. Его афиша тоже филантропическая. На пользу и назиданіе человѣчества, онъ бы могъ продавать ее даже *отдѣльно*, хоть по 10 коп., на такую «курьезность» охотниковъ найдется бездна.

(Впрочемъ предоставляемъ себѣ удовольствіе повести объ афишѣ автора «Страшнаго суда» отдѣльную рѣчь, въ будущемъ №-рѣ).

Нѣтъ, не филантропія и не любовь къ музыкѣ движетъ большинствомъ нашей публики; загоняютъ ее въ концерты особыя пружины, болѣе или менѣе «подозрѣваемыя» неучастниками въ такихъ дѣлахъ, но всегда болѣе или менѣе «сокровенныя».

Гоголь въ Тарасѣ Бульбѣ говоритъ, еслибъ *Янкель* остался съ лавочкою своею въ окрестностяхъ Варшавы еще мѣсяца два, онъ бы вывѣтрилъ цѣлое воеводство.

И въ музыкально-коммерческихъ дѣлахъ есть свои «Янкели», свое искусство «вывѣтривать цѣлыя воеводства».

Этому искусству, съ музыкой ничего общаго неимѣющему, сестры Ферни, къ чести своей, конечно, никогда не выучатся, но оттого и не должны разсчитывать на хорошіе «сборы» въ своихъ концертахъ.

На другой день послѣ концерта Ферни, въ понедѣльникъ, былъ концертъ Антона Рубинштейна. Я не пошелъ (чтобы не портить себѣ крови, видя г. Рубинштейна опять за дирижерскимъ пюпитромъ, съ меня было до-

вольно этихъ мистификацій въ концертахъ Русскаго Музыкальнаго общества), но я слышалъ, что Большой театръ быль почти полонъ.

Для чего собралась такая масса публики, да еще платя за мѣста по цѣнѣ *итальянскихъ* спектаклей—?

Для баркэроллы піаниста Рубинштейна или для «симфоніи» автора океана? Не вѣрю, чтобы въ томъ или другомъ могъ быть магнитъ для нашей публики, переслушавшей столько разъ всѣхъ возможныхъ піанистовъ съ сочиненіемъ и исполненіемъ почище «баркароллы». «Симфоніями» своими авторъ океана «сенсанціи» у насъ произвести не въ состояніи. Въ чемъ же тайна успѣха концерта?

Второй концертъ Вьетана *).

(2-го марта, въ Большомъ театрѣ).

Есть артисты-виртуозы, про которыхъ каждый отчетъ, въ общемъ, долженъ состоять изъ восклицаній: отлично! превосходно! совершенство!

Къ такимъ виртуозамъ, безъ малѣйшаго спора, причисленъ Вьетанъ, уже болѣе пятнадцати лѣтъ. Немного прибавитъ похвалы ему, если сказать, что онъ и нынче играетъ такъ же безподобно, какъ игралъ восемь лѣтъ тому назадъ (т. е. когда мы, въ Петербургѣ, слышали его въ послѣдній разъ).

Качество, которое преимущественно отличаетъ Вьетана отъ его соперниковъ, значительный его талантъ *композиторскій*. Концертъ, исполненный имъ въ среду (4-й, D—moll), чрезвычайно интересная пьеса, это не просто—искусное сочетаніе—мастерски преодолѣнныхъ виртуозныхъ трудностей, а музыка, *хорошая* музыка, со взмахами кисти чисто-симфоническими, съ превосходными оркестровыми сочетаніями, съ теплотою и серьезностью внутренняго направленія. Тутъ есть, однимъ словомъ, *музыкальность истинная*, которой зачастую и слѣдовъ не оказывается въ томъ, что играютъ и пишутъ (!) гг. пресловутые виртуозы.

Исполненіе Вьетана, безукоризненность его интонаціи, гибкость, упругость, сила, широкость, мягкость, деликатность его смычка, все это дѣло извѣстное для всѣхъ, кому удалось слышать Вьетана хоть однажды. Правильность его манеры обратилась въ поговорку, въ тонъ классической игры на

*) Муз. Театр. Вѣстникъ № 10.

скрипкѣ. Съ этою правильностью, *постоянною* безукоризненностью неразлучно—спокойствіе, а преобладаніе *спокойствія*—качество, нѣсколько враждебное *огню*, мгновенно, порывисто увлекающему музыканта, а чрезъ него и слушателей. Вьетанъ не столько увлекаетъ, трогаетъ, сколько радуетъ и чаруетъ «пластикою», красотою музыкальнаго звука.

Красота и грація спокойная, составляютъ, конечно, главное, господствующее качество игры Вьетана, но, разумѣется, что ему, какъ великому артисту, доступны неисчислимо разнообразные оттѣнки стиля. Жаль будетъ, если что нибудь помѣшаетъ Вьетану дать намъ и въ нынѣшній его пріѣздъ нѣсколько образчиковъ дивной игры его *въ квартетахъ*. Въ прошломъ году Лаубъ разлакомилъ насъ послѣдними Бетховенскими квартетами. Авось и Вьетанъ не забудетъ объ этихъ сокровищахъ, доступныхъ для слушателей только при первостепенно-изящномъ исполненіи!

Во второй свой вечеръ, кромѣ капитальной пьесы, концерта Re-mineur, Вьетанъ съигралъ очень занимательную и отлично-оркестрованную пьесу, по характеру и по заглавію—«картина охоты»; потомъ (съ акомпаниментомъ ф. п.) спѣлъ своимъ восхитительнымъ смычкомъ «la mia letizia» и другія темы изъ Ломбардовъ, также Алябьевскаго «Соловья», гдѣ переливался въ тонкихъ треляхъ, какъ бывало въ этой же, столько всѣмъ знакомой пѣсенкѣ, переливался голосокъ Віардо.

Въ заключеніе, сверхъ пьесъ, стоявшихъ въ программѣ, знаменитый скрипачъ, въ благодарность за грохотъ рукоплесканій, подарилъ публикѣ «Венеціанскій карнавалъ», неистощимую тему для скрипичныхъ затѣй.

Теперь великій скрипачъ, одинъ изъ «царей скрипки», восхищаетъ своими звуками—бѣлокаменную; но возвратясь оттуда, безъ сомнѣнія, дастъ еще два, три концерта. А о квартетныхъ сеансахъ постараемся ему напомнить.

По заведенному порядку, между пьесами концертиста было пѣніе, на этотъ разъ очень удачное. Пѣлъ г. Ратковскій, баритонъ котораго, по моему мнѣнію, чрезвычайно замѣчателенъ, особенно въ нѣмецкихъ пѣсняхъ, «Lieder», характера чисто-германскаго, нѣсколько сентиментальнаго, г. Ратковскій исполняетъ отчетливо и съ большимъ вкусомъ.

Меня удивляетъ, отчего г. Ратковскій не вздумаетъ въ одномъ изъ многихъ предстоящихъ концертовъ, исполнить столько выгодный для высокаго баритона романсъ Вагнера, изъ Тангейзера, «Der Abendstern» (пѣніе Вольфрама къ вечерней звѣздѣ?). Г. Ратковскій можетъ быть заранѣе увѣренъ въ большомъ успѣхѣ, если исполнитъ эту музыку, какъ она написана, т. е. съ акомпаниментомъ оркестра, гдѣ на первомъ планѣ будетъ арфа и віолончель.

Дальнѣйшихъ концертовъ Вьетана, всѣ истинные любители музыки ждутъ съ большимъ нетерпѣніемъ.

Г. А-ръ В-чъ Лазаревъ и его концертъ *).

Такіе господа, какъ, напримѣръ, въ литературѣ, авторъ знаменитаго перевода второй части Гётева Фауста, г. Овчинниковъ, а въ музыкѣ авторъ «классическихъ» (по его собственнымъ словамъ) ораторій «Сотворенія міра» и «Страшный Судъ», *сочинявшихся* (по объявленію автора) «въ Парижѣ, Саксенъ-Веймарѣ, на Аѳонской горѣ и въ Абиссиніи», ставятъ литературныхъ и музыкальныхъ лѣтописцевъ въ крайнее затрудненіе. Просто смѣяться надъ такими дикими курьезностями можетъ не всякій, для кого дорого и свято служеніе искусству, на кого болѣзненно дѣйствуетъ каждое его посрамленіе, будетъ-ли то вслѣдствіе шарлатанскаго разсчета, или вслѣдствіе самоослѣпленія невѣжественной бездарности, самоослѣпленія, близкаго къ помѣшательству.

Съ другой стороны такія въ *своемъ родѣ* рѣдкія и замѣчательныя уродства человѣческаго интелекта почти недоступны серьезному разбору, да притомъ, каждая сколько-нибудь серьезная критика отдала-бы черезъ-чуръ много чести подобнымъ «авторамъ» и доставила-бы только пищу ихъ, и безъ того, колоссальному славолюбію.

Г. А-ръ В-чъ Лазаревъ, помѣстившій на фронтисписѣ своего «Страшнаго Суда» два медальона: одинъ, съ портретомъ Микель-Анджело, другой—со своимъ собственнымъ (я любовался этимъ фронтисписомъ у Листа, въ Веймарѣ), готовъ всѣ печатаемыя на него насмѣшки въ газетахъ принять прямо за враждебность журналистовъ къ его «непризнанному генію», готовъ съ тріумфомъ развозить гдѣ нибудь въ Башкиріи и Абиссиніи, даже мастерски-написанную статью, помѣщенную, во вторникъ, въ Сѣверной Пчелѣ, такъ какъ *вкусъ*, *начитанность* и *образованность* автора гимна «взбранной воеводѣ» съ французскимъ переводомъ «au chef élu», никакъ ему не позволятъ увидѣть «иронію» въ расточаемыхъ ему комплиментахъ и титулахъ.

Для такого господина это все—слишкомъ большая тонкость. *Печатныя* слова «Evviva il signor cavaliero e maestro» для него—*дипломмъ*, которымъ

*) Театрал. Муз. Вѣстн. № 10.

онъ будетъ гордиться и щеголять, и мучить разныхъ артистовъ и меценатовъ въ разныхъ странахъ свѣта.

Смѣяться—какъ видите—ни къ чему не служитъ; «не смѣяться»—выходитъ еще болѣе—не кстати.

Нѣмецкіе критики (которыхъ статьи мнѣ случилось читать именно въ прошлогоднихъ Вѣнскихъ журналахъ) сдѣлали, напримѣръ, жестокій промахъ. Они, бѣдняжки, творчество русскаго непризнаннаго генія приняли совсѣмъ «au sérieux» и сожалѣли, что хорошее впечатлѣніе, оставленное въ Вѣнѣ русскою(?) музыкою А. Рубинштейна, послѣ нарушилось произведеніями другаго славянина, А. Лазарева, (Blätter für Musik. Ноября 1859 г.).

Отъ насъ авторъ безголосныхъ ораторій не получилъ

ni cet excés d'honneur,
ni cette dignité.

Всего проще—не разбирать «славянской музыкальности» г. Лазарева и не посмѣиваться надъ его жалкою претензіею, которою онъ приноситъ стыдъ имени «русскому» въ европейскихъ столицахъ; всего проще, ограничиться перепечатаніемъ цѣликомъ его, безсмертной въ своемъ родѣ, афиши. Вотъ она:

Въ залѣ Дворянскаго собранія, въ воскресенье, 28-го февраля, въ часъ пополудни, большой вокальный и инструментальный благотворительный концертъ, новой музыки славянскаго характера *), исполненной съ большимъ успѣхомъ: въ Италіи, Парижѣ и Германіи. Сочиненія А—ра В—ча Лазарева. Часть 1-я. 1) Смерть Олоферна. Большая увертюра. Окончена въ Римѣ въ 1858 году (въ первый разъ). 2) Блаженство рая. Четыре пьесы духовной музыки. а) Чашу спасенія пріиму. Окончено въ Штутгартѣ въ 1857 году. б) Испола эти деспота! Окончено въ С.-Петербургѣ въ 1855 г. в) Херувимская пѣснь. Сочинена на св. горѣ Аѳонской въ 1851 г. с) Взбранной воеводѣ. Окончено въ Варшавѣ въ 1857 г., аранжировано для скрипокъ, віолончелей (con sordini) и оркестра. 3) «Axion Estin». Сочинено въ Вѣнѣ въ 1859 г. (въ первый разъ). 4) «Miserere». Посвящено Россини, окончено въ Лейпцигѣ въ 1857 году, (въ первый разъ). Часть 2-я. Сотвореніе міра (ораторія). 5) 1-й день сотворенія міра. Сочинено въ С.-Петербургѣ въ 1855 году. Программа: Могущество Бога. Духъ Божій носится надъ бездною. Воля Бога. Хаотическое состояніе міра. И рече Господь: «Да будетъ свѣтъ и бысть свѣтъ». Гимнъ небесныхъ силъ. 6) 3-й день сотворенія міра. Сочинено въ Азіатской Турціи въ 1858 году. Программа: Твердь посреди воды. Присутствіе Бога, рекшаго: «Да соберутся воды». Перекаты воды. Отдаленное эхо. Окончаніе творенія (въ первый разъ). 7) 3-й день сотворенія міра. Сочинено въ Па-

*) Музыка А—ра В—ча г. Лазарева, не заключающая въ себѣ элементовъ Германскаго, Итальянскаго, Французскаго и Русскаго, есть собственность композитора, происхожденіемъ Русскаго, а слѣдовательно и Славянина.

рижѣ и окончено въ Саксенъ-Веймарѣ въ 1859 году. Программа: Присутствіе Бога, рекшаго: «Да произрастетъ быліе травное». Произрастаніе травъ, древесъ и цвѣтовъ. Земля наполняется благоуханіемъ. Окончаніе творенія (въ первый разъ). 8) № 1-й. Изъ ораторіи «Страшный судъ» сочинено въ Абиссиніи и окончено въ С.-Петербургѣ въ 1857 г. (въ первый разъ). Между 1-й и 2-й частями концерта, будутъ исполнены: «Et in carnatus est de spiritu» (XIV вѣка). «Ave Maria» съ акомпаниментомъ квартета струнныхъ инструментовъ (XVII) и проч. проч.

Прибавимъ искреннее желаніе, чтобы петербургскія концертныя залы навсегда перестали быть поприщемъ для музыкальныхъ подвиговъ подобнаго господина.

Первый и второй концерты дирекціи Императорскихъ театровъ *).

(6-го и 13-го марта).

Наблюденія надъ нашею концертною публикою показываютъ весьма ясно, что развитіе музыкальнаго вкуса у насъ теперь на такой точкѣ, гдѣ концерты солистовъ, хотя бы чрезвычайно замѣчательныхъ, вовсе не имѣютъ той привлекательности, какъ концерты съ большими массами оркестра и голосовъ, концерты, однимъ словомъ, *симфоническіе* (названіе во всѣхъ отношеніяхъ правильное, логикою оправдываемое).

Послѣ театральнаго сезона, гдѣ итальянскій репертуаръ держитъ публику почти постоянно въ тѣсномъ кругу итальянскаго опернаго стиля, въ высшей степени отрадно и благодѣтельно на любителей музыки должны дѣйствовать такіе концерты, которыхъ каждая программа включаетъ въ себѣ Бетховенскую симфонію, т. е. одно изъ высшихъ чудесъ музыкальнаго творчества,—такіе концерты притомъ, въ которыхъ богатѣйшій оркестръ и обширнѣйшія вокальныя средства представляютъ возможность знакомить публику съ тѣмъ, что на оперной сценѣ для нея еще не сдѣлалось доступно, а между тѣмъ, по всѣмъ правамъ, занимаетъ первѣйшее мѣсто на современномъ горизонтѣ искусства.

*) Муз. Театр. Вѣстн. № 12.

Девятая симфонія Бетховена, подвергшаяся недавно такой грустной участи въ концертѣ «Музикъ-Ферейна», — къ большому сожалѣнію друзей искусства, не могла быть возстановлена во впечатлѣніи, въ нынѣшнемъ году. Разучиваніе вокальныхъ частей въ чрезвычайно-трудномъ финалѣ этой симфоніи, разучиваніе вполнѣ добросовѣстное, потребовало бы особыхъ долгихъ усилій. Приготовленія къ одной этой симфоніи, во всемъ ея блескѣ, отняли бы у капельмейстера все время, значительную часть котораго онъ долженъ былъ въ нынѣшній разъ посвятить и другимъ пьесамъ программъ весьма разнообразныхъ въ 3-хъ назначенныхъ концертахъ. Такой опытный и рачительный артистъ, какъ К. Б. Шубертъ, всею душою преданный капельмейстерскому дѣлу, и имѣя въ виду близкій поучительный примѣръ «Вороненка» изъ басни Крылова, не захотѣлъ подвергнуть высшее произведеніе Бетховена искаженіямъ не совсѣмъ хорошаго исполненія, если совсѣмъ хорошее, по многимъ причинамъ, на нынѣшній разъ было невозможно.

Но и безъ девятой симфоніи, программы первыхъ двухъ концертовъ вышли замѣчательны, назидательны и усладительны.

Въ первомъ красовалась—пасторальная симфонія. Въ нынѣшнемъ году она исполнена была гораздо лучше еще чѣмъ въ прошедшемъ. Было больше оттѣнковъ, больше смысла въ ихъ чередованіи, больше соотвѣтственности между частями. Исполненіе было проникнуто истиннымъ характеромъ этого произведенія, неувядающаго въ своей красотѣ, простодушной, какъ сельская природа. Вотъ—истинная идиллія, безмѣрно далекая отъ ложныхъ, сентиментальныхъ, музыкально-идиллическихъ затѣй, такъ часто напоминавшихъ аркадскихъ пастушковъ—въ башмакахъ съ атласными бантиками и овечекъ на розовыхъ и голубыхъ ленточкахъ. Пасторальная Бетховена—въ своей простотѣ также «величественна», какъ и симфонія героическая въ своемъ родѣ,—также правдива, естественна и также окончательно убиваетъ все музыкально-искусственное, гдѣ проглядываетъ риторичность.

Хоръ жрецовъ (Adagio D-dur) изъ «Волшебной флейты» истинно волшебно перенесъ слушателей совсѣмъ въ иную область. Въ этой музыкѣ нѣтъ, конечно, ничего египетскаго (что бы должно было быть, по задачѣ) — это просто—возвышенная, религіозная музыка въ томъ стилѣ, какъ духовная музыка писалась въ концѣ XVIII вѣка (оттого нѣкоторые гармоническіе обороты этого хора сильно напоминаютъ «en beau» — Бортнянскаго, который, какъ извѣстно, учился на тѣхъ же образцахъ, какъ и Моцартъ, и самому Моцарту очень подражалъ). Но формы такъ благородны, такъ просвѣтлены торжественно-спокойнымъ строемъ души, такъ безконечно красивы, что всѣ, кто *чувствуетъ* музыку, пришли отъ этого великолѣпнаго хора въ восторгъ,— тѣмъ болѣе, что и исполненъ онъ былъ *въ совершенствѣ*, вслѣдствіе чего и былъ повторенъ. Какъ бы хорошо было, еслибъ дирекція Императорскихъ театровъ, при случаѣ, нашла возможнымъ всю оперу «Волшебная флейта» воскресить на *русской* оперной сценѣ. А то, теперь, одно изъ высшихъ созда-

ній Моцарта—во многихъ частяхъ *сильнѣйшее* нежели Донъ-Жуанъ—пропадаетъ для нашей публики въ совершенной безвѣстности, тогда какъ украшаетъ собою оперный репертуаръ на *всѣхъ* германскихъ театрахъ.

Женскій хоръ изъ оперы Вагнера «Морякъ-Скиталецъ» (Der fliegende Holländer) не былъ совершенною новостью для нѣкоторой части публики. Онъ исполнялся въ одномъ изъ концертовъ Музикъ-Ферейна. Но, разумѣется, въ нынѣшній разъ, исполненіе было поделикатнѣе и поисправнѣе. Жаль только, что слишкомъ большая масса исполнительницъ (около *сотни* хористокъ) нѣсколько мѣшала легкому, свободно-граціозному движенію голосовъ. Притомъ и темпъ, особенно въ срединѣ пьесы, былъ немножечко болѣе растянутъ, чѣмъ слѣдовало. Впечатлѣніе хора на публику было самое выгодное. Громкія, горячія рукоплесканія всей залы и единодушное требованіе повторенія—полный тріумфъ для этого образчика Вагнеровой музыки. Спрячьтесь поскорѣе въ ваши кротовыя норки вы, слѣпцы въ музыкальныхъ предметахъ,—осмѣливающіеся *порицать* Вагнера за отсутствіе въ немъ будто бы *мелодіи*,—нисколько *не зная* его оперъ. Въ одномъ дамскомъ, туалетно-кухонномъ листкѣ напечатана была недавно *параллель* между Вагнеромъ, его публичнымъ защитникомъ и проповѣдникомъ въ Россіи и—А-ромъ В-чемъ г. Лазаревымъ. Такъ какъ этотъ листокъ издается, то конечно, имѣетъ читательницъ. Какъ совѣстно будетъ передъ ними г. автору остроумной параллели *теперь*, когда именно дамы были въ особенномъ восторгѣ отъ этого Мендельсоновски-мелодичнаго, хора Норвежскихъ пряхъ,—когда именно дамы восклицали: «Ахъ прелесть! ахъ! какой душка этотъ Вагнеръ! Какъ онъ «*мило*» пишетъ музыку»!—Въ звѣринцѣ Крейцберга левъ, отдыхая въ своей величавой позѣ, часто высовываетъ свою могучую лапу изъ-за рѣшетки. Многимъ дамамъ навѣрное приходитъ желаніе погладить по шорсткѣ эту «милую» лапочку. Точно этотъ характеръ, на мои глаза, имѣетъ восхищеніе граціознымъ эпизодикомъ изъ твореній Вагнера, могучаго льва въ драматико-музыкальной области. Но и Вагнеръ правъ въ своей мелкой граціозности и прелести, потому что все это какъ нельзя болѣе на мѣстѣ, *по задачѣ* хора; правы и дамы наши въ своемъ искреннемъ восторгѣ, дѣлающемъ честь ихъ вкусу и воспріимчивости; значитъ, горько-неправъ только авторъ *параллели* въ помадно-поваренной газеткѣ.

Вторая часть концерта началась симфоническою фантазіею Листа «Прометей»—потерпѣвшею полное «fiasco».—Не апплодировалъ никто, а, напротивъ, иные шикнули (что было уже некстати; краснорѣчиваго молчанія публики было бы очень достаточно, на ряду съ горячими апплодисментами и требованіемъ повторенія другихъ нумеровъ). Судъ публики дѣло чрезвычайно-важное. Защищать это Листово произведеніе сложностью формъ, недоступныхъ, будто бы для публики съ перваго раза—было бы не трудно, но было бы несправедливо. Эта пьеса—суха, и при всемъ глубокомъ умѣ поворота, при всей новизнѣ гармоническихъ сочетаній, при всемъ мастерствѣ обработки,—лишена интереса мелодическаго, лишена и внутренняго, собственно-музыкальнаго те-

ченія мысли. Съ этой стороны единодушный приговоръ публики надъ произведеніемъ Листа—справедливъ. Остается пожалѣть, почему именно «Прометей» попалъ въ программу концерта. «Прелюдіи» или «Тассъ» были бы несравненно интереснѣе (причина, вѣроятно, была чисто внѣшняя; именно та, что «Прометей» исполнялся нынѣшнею зимою въ университетскихъ музыкальныхъ утрахъ). Во всякомъ случаѣ включеніе Листовыхъ симфоническихъ сочиненій въ программу концертовъ Дирекціи дѣло полезное и, въ настоящее время, необходимое. Эти сочиненія исполняются въ Берлинѣ и въ Вѣнѣ, возбуждаютъ говоръ, толки, полемику—наша публика тоже должна ихъ узнать, и — какъ свидѣтельствуетъ впечатлѣніе «Прелюдій» въ концертѣ Музикъ-Ферейна, многое изъ произведеній Листа навѣрное очень понравится и нашей публикѣ. Новыя, блестящія красоты оркестровки и необыкновенно-умныя развитія главныхъ мыслей будутъ дѣйствовать поразительно и увлекательно.

Хоръ «дервишей» и «маршъ янычаровъ» изъ музыки Бетховена къ прологу «Аѳинскія развалины»—двѣ геніальныя картинки востока, начертанныя неподражаемою кистью великаго симфониста. Обѣ эти пьесы уже много разъ были описаны и въ нашемъ журналѣ, по случаю неоднократнаго исполненія ихъ въ концертномъ обществѣ, и недавно — въ концертахъ Музикъ-Ферейна. Въ нынѣшній разъ исполненіе шло въ совершенствѣ. Особенно въ янычарскомъ маршѣ прелестно вышли оттѣнки приближенія (crescendo) и удаленія («diminuendo» до едва слышнаго pp). Какой дивный эффектъ въ оркестрѣ это постоянное бряцанье треугольника, такъ живо рисующее въ воображеніи звонъ мѣднаго полумѣсяца, повѣшеннаго на бунчукахъ янычаровъ. А въ хорѣ дервишей вся музыка вертится и кружится въ мрачномъ фанатическомъ одурѣніи вмѣстѣ съ изступленными изувѣрами, такъ громко и дико взывающими: «Магометъ!» «Кааба!»... Въ немногихъ страницахъ нотъ—цѣлый курсъ исторіи и этнографіи востока!—И хоръ, и маршъ были повторены по единодушному желанію публики.

Концертъ заключился великолѣпною увертюрою Вагнера къ оперѣ «Тангейзеръ». Эта увертюра вовсе не новость для нашей публики; она исполнялась въ концертахъ дирекціи уже два раза и въ прошломъ году, но въ нынѣшній разъ шла отчетливѣе, смѣлѣе и горячѣе. Впечатлѣніе было такъ сильно, такъ увлекательно, что вся зала загремѣла взрывомъ дружныхъ рукоплесканій.

Противъ такого яркаго успѣха геніальныхъ Вагнеровыхъ произведеній въ нашей публикѣ не совсѣмъ ловкимъ становится положеніе фельетонистовъ, которые съ чужаго голоса только что на дняхъ повторяли въ разныхъ петербургскихъ газетахъ французскія клеветы противъ такъ называемой «музыки будущности». Какъ не вертитесь, господа безпричинные противники Вагнера, а вамъ— nolens volens—придется превратить ваши нестройные свистки въ апплодисменты или — вовсе замолчать. На первыхъ порахъ вы, вмѣсто того, чтобы прямо хвалить безподобное *симфоническое предисловіе* къ оперѣ Тан-

гейзеръ, приписываете весь громадный успѣхъ этого увлекательнаго созданія— отличному исполненію. Но подумайте, господа, хоть немножко, о *логикѣ!* Въ этомъ же самомъ концертѣ, тотъ же оркестръ, подъ управленіемъ того же дирижера, такъ же отчетливо исполнилъ «Прометея» Листа. Пьеса — тоже отлично оркестрованная—не вызвала ни малѣйшаго аплодисмента. Согласитесь лучше, что неправы, согласитесь, до сихъ поръ бранили Вагнера, отрицали въ немъ мелодичность и музыкальный толкъ «по слухамъ», не имѣя понятія о его музыкѣ, и чтобы загладить прошедшее, примкните поскорѣе къ голосу нашей *публики*. Ея вкусъ повѣрнѣе вашего—вы ее не переспорите, тѣмъ болѣе, что она довѣряетъ всего больше—своимъ собственнымъ ушамъ.

Второй концертъ открылся *седьмою симфоніею* Бетховена (A-dur ор. 92). Авторъ не надписалъ «программы» въ этой симфоніи, одномъ изъ важнѣйшихъ своихъ произведеній. Оттого сколько произвола для гг. истолкователей музыкальнаго смысла! Одни нашли тутъ въ финалѣ —оргію съ отравою въ кубкахъ, нѣчто изъ «Лукреціи Борджіи»; другіе—картину лѣса утромъ (!) и потомъ картину крестьянской свадьбы (что-то въ родѣ «веселья въ Ойцовѣ!»); третьи (Улыбышевъ) въ финалѣ симфоніи усмотрѣли не совсѣмъ пристойную драку передъ непристойными дамами! Еслибъ Бетховенъ могъ подумать, что эти его звуки, дышащіе благородствомъ, доблестью, подвергнутся такимъ забавно-жалкимъ истолкованіямъ, онъ непремѣнно бы, и очень крупными буквами, высказалъ главную мысль этой симфоніи. Теперь смыслъ симфоніи остается загадкою. Но что онъ *есть*, въ этомъ сомнѣваться, все равно что считать поэмы Гомера случайными сочетаніями словъ греческаго языка, или на творенія Шекспира смотрѣть какъ на калейдоскопическую игру англійскими рѣченіями. Принимаясь за симфоническое перо, *въ седьмые*, послѣ симфоніи героической, пасторальной, C-moll'ной, Бетховенъ былъ безконечно далекъ отъ тѣхъ бирюлекъ симфоническихъ, которыми забавляли, тѣшили себя и другихъ, Гайднъ и Моцартъ въ своихъ quasi-симфоніяхъ, въ своемъ геніальномъ, но все-таки ребяческомъ лепетѣ симфоническаго оркестра. Она написана въ 1813 г. и, по многомъ *несомнѣннымъ* признакамъ, представляетъ картины изъ жизни народа воинственнаго, но вмѣстѣ и близкаго къ первобытной, пастушеской, идиллической жизни. (Элементъ «героической *идилліи*» во многихъ мѣстахъ 1-й части этой симфоніи такъ явственъ, что это и подало поводъ толкователямъ найти здѣсь сельскую свадьбу (!) или—вторичную пасторальную симфонію).

Дивное Allegretto A-moll, замѣняющее «Adagio»—за свою всѣмъ доступную мелодичность уже болѣе 30 лѣтъ какъ сдѣлалось *любимѣйшею* симфоническою пьесою всѣхъ на свѣтѣ публикъ — даже французы, услышавъ эту симфонію въ 30-хъ годахъ, въ концертахъ консерваторіи, такъ влюбились въ А-мольное Allegretto, что—въ награду Бетховену—выхватили это Allegretto изъ дикой и непонятной для тогдашнихъ меломановъ седьмой симфоніи и стали исполнять на болѣе приличномъ мѣстѣ, т. е. среди *второй* симфоніи

79

(D-dur) вмѣсто Larghetto (A-dur) *). Какъ кстати, напримѣръ, пришлось бы третье дѣйствіе «Короля Лира» среди драмы «Отелло» или «Гамлета»! Мнѣ уже какъ-то случилось, впрочемъ, эти разумныя Улыбышевскія перетасовки *частей* въ созданіяхъ Бетховена сравнить съ эстетикой «Агафьи Тихоновны» (въ «Женитьбѣ» Гоголя). Созидая себѣ идеалъ жениха, Агафья Тихоновна—пренаивно, въ мысляхъ, приставляетъ носъ Ивана Кузмича къ подбородку Балтазара Балтазарыча...

Обратимся къ смыслу восхитительнаго «Allegretto».—Въ немъ движеніе марша, шествія (вовсе не особенно медленнаго, но и не скораго);—въ немъ (какъ въ «маршѣ янычаровъ», напримѣръ) весь планъ пьесы: *нарастаніе* звука, потомъ убываніе (приливъ и отливъ звучности—т, е. *приближеніе* и *удаленіе*; въ немъ характеръ тяжелой грусти, печали (въ минорѣ),—характеръ умиленія, утѣшенія, благословенія, молитвы среди слезъ—въ мажорѣ (пѣніе духовыхъ и аккомпаниментъ тріолями). Изъ этихъ данныхъ программа рождается сама собою; часть народа, быть можетъ, плѣнные, быть можетъ, изгнанники, оставляютъ родину—шествіе ихъ, приближаясь издали, проходитъ мимо насъ—женщины, т. е. жены, матери, сестры—посылаютъ удаляющимся свои напутственныя благословенія. Шествіе проходитъ мимо и звуки тонутъ въ дали—исчезаютъ въ воротахъ неопредѣленнаго акорда (A-moll, квартъ-секстъ)—откуда появились.

Скерцо (F-dur)—веселое, опять въ свободномъ героико-идиллическомъ духѣ; тріо скерцо (D-dur)—характера серьезнаго, будто торжественная молитва войска, среди широкой равнины. Особая, своеобразная картина окружающей природы рисуется въ воображеніи при этихъ *особыхъ*, своеобразныхъ звукахъ (напримѣръ, столько оригинальнаго соло вальдгорна на низкой доминантѣ).

Поразительно мощный финалъ симфоніи—воинственный, даже до нѣкоторой грубости звука. Смѣлость, рѣшительность, энергія, быстрота, огромная масса народа, свалка, похожая на сраженіе (въ развитіи), оглушительные побѣдные, радостные вскрики цѣлаго войска (при концѣ), вотъ характеръ этого финала, гдѣ восходящія и нисходящія гаммы повторяютъ собою одинъ изъ главныхъ мотивовъ *вступленія* къ 1-му Аллегро. Организмъ мысли, который здѣсь, какъ и всюду

«Конецъ съ началомъ сопрягаетъ»,

отличительный признакъ Бетховенскаго и послѣ-Бетховенскаго творчества, просвѣтленнаго идеею.

Вы видите, что смыслъ симфоніи *почти* ясенъ. Но *только почти*! все таки намъ недостаетъ «послѣдняго» или лучше сказать *перваго* слова, ключа къ *полному* уразумѣнію. Это очень досадно! Повѣрьте, что еслибы Бетховенъ

*) Историческій фактъ.

на одной изъ своихъ увертюръ не надписалъ бы «Коріоланъ», господа комментаторы и въ той увертюрѣ нашли бы что нибудь въ родѣ сельской свадьбы или эпизода изъ арабскихъ сказокъ.

Исполненіе этой изумительно-геніальной симфоніи было не безукоризненно. Въ духовыхъ инструментахъ случались маленькіе промахи, невѣрные и неясные звуки. Многое вышло блѣдно, стушовано. Темпы были взяты, однако, очень исправно и общій характеръ симфоніи былъ сохраненъ вполнѣ. Впечатлѣніе—и на нашу публику всего болѣе произвело—Allegretto; были слышны даже вызовы повторенія этой части симфоніи, которая при всей своей побѣдоносной, вѣчной силѣ и красотѣ, въ цѣломъ не можетъ такъ прямо дѣйствовать на не совсѣмъ подготовленную публику, какъ напримѣръ, обще-доступная, пасторальная. Музыкальный вкусъ современной публики требуетъ воспитанія, и воспитанія, *прежде всего*, на Бетховенскихъ симфоніяхъ, отъ второй до девятой, включительно. Съ этой стороны въ концертахъ дирекціи прямая, величайшая польза для музыкальной образованности въ Петербургѣ.

Финалъ 1-го акта изъ «Вильгельма Телля» — музыка очень знакомая всѣмъ посѣтителямъ итальянской оперы. Здѣсь замѣчательна была огромная масса хоровъ (170 человѣкъ). Мастерское расположеніе вокальныхъ партій и обаятельная красота собственно звука, какъ всегда у Россини—въ этотъ разъ, при такой громадности средствъ, вышли необыкновенно ярко. Небольшія реплики соло въ этомъ финалѣ (сцена Швейцарцевъ съ солдатами, преслѣдующими Лейтгольда) исполнены были г. Петровымъ, г-жами Лилѣевою и Бекъ, и гг. Пальтриньери и Пелозо весьма отчетливо.

Третій нумеръ программы занимало геніальное созданіе русскаго музыканта, «Увертюра-Капричіо» Глинки, на мотивъ испанской народной пляски (La jota arragonese, Аррагонская хота). «Прелесть изъ прелестей, чудо изъ чудесъ»! Такъ дружно воскликнула вся публика, рукоплеская неистово, и цѣлая, весьма некоротенькая, симфоническая пьеса была исполнена кряду *вторично*.

Многіе музыкальные лѣтописцы наши, именно ухватясь за этотъ фактъ горячаго сочувствія публики къ созданію Глинки, не откажутъ въ нѣкоторомъ достоинствѣ и самому созданію; возгоря патріотическимъ чувствомъ, господа лѣтописцы въ состояніи будутъ дойти до того, что не откажутъ Глинкѣ въ нѣкоторой степени таланта; сознаются, что Глинка, еслибъ жилъ еще теперь и продолжалъ бы писать, съ честію могъ бы занять почетное мѣсто между національными русскими композиторами, можетъ быть даже *второе* послѣ національнаго автора А. Рубинштейна...

Нѣтъ, не хвалить созданіе Глинки надобно, потому что оно нынче (*въ первый разъ*, съ тѣхъ поръ какъ исполняется въ Петербургѣ) возбудило такое живое, огненное сочувствіе, а хвалить надобно *публику* за это сочувствіе, отдать публикѣ еще разъ справедливость въ вѣрномъ вкусѣ, въ восторгѣ къ тому, что должно вызывать полнѣйшій восторгъ!

79*

Непостижимо, какъ смѣетъ кто нибудь *въ* Россіи считать «композиторомъ симфоническимъ» (!) автора «Океана»—когда въ *Россіи* есть творенія Глинки, есть, напримѣръ, эта испанская увертюра, и въ разработкѣ мелодической и гармонической, и въ блескѣ, колоритѣ и всѣхъ прелестяхъ инструментовки не имѣющая себѣ равнымъ *ничего*, что написано въ симфоническомъ родѣ, послѣ Бетховена. Съ Бетховеномъ нельзя мѣриться *никому* въ созданіяхъ симфоническихъ. Онъ—все, онъ—цѣлый міръ, и въ немъ заключается, отъ нашего времени уже далекій, замкнутый въ себѣ, довершенный *классицизмъ*, совершенство симфоническое, которому въ судьбахъ музыки не суждено «повториться». Но изъ высшихъ эпигоновъ Бетховена, въ симфоническомъ стилѣ, ни въ Мендельсонѣ, ни въ Шуманѣ, въ числѣ ихъ оркестровыхъ произведеній, нѣтъ ни одного, которое могло-бы стать на ряду съ «Аррагонскою хотою». Мнѣ случилось слышать мнѣніе нѣкоторыхъ нѣмцевъ, что эта пьеса вѣдь не симфонія-же, вѣдь это просто испанскій танецъ (въ сущности даже мелодія вульгарная, похожая на качучу, на болеро и т. д.), что это не «изобрѣтеніе» Глинки, а только эффектная «аранжировка» данныхъ мотивовъ. Удивительно-разумное мнѣніе! отъ Глинки, который въ дѣлѣ композиторскомъ кое-что смыслилъ, я лично слыхалъ: «создаемъ не мы; создаетъ *народъ*; мы только записываемъ и аранжируемъ». Въ такомъ смыслѣ *вся опера* «Жизнь за Царя» только—«аранжировка» изъ русскихъ пѣсенъ и польскихъ мазурокъ; «камаринская» только «аранжировка» простонароднаго плясоваго напѣва. Но точно въ такомъ-же смыслѣ, незабудьте: и оперы Россини только аранжировки изъ итальянскихъ простонародныхъ мотивовъ; квартеты Гайдна и многое въ симфоніяхъ Бетховена—все только аранжировки плясокъ да пѣсенъ.

Здѣсь, въ этой чудной испанской увертюрѣ, ослѣпительное богатство *изобрѣтенія* брызжетъ въ каждомъ звукѣ. Что за колоритъ! что за развитіе! что за сила! что за великолѣпіе! срединной разработкѣ со всею «злобою» оркестра (какъ самъ Глинка любилъ выражаться), гдѣ все кипитъ какою-то дикою, полу-африканскою энергіею, въ параллель, изъ всей существующей на свѣтѣ музыки, могутъ идти только Бетховенскія развитія въ финалахъ седьмой и восьмой симфоніи (образцы, на которые Глинка постоянно любовался въ восторгѣ).

Эта дивная симфоническая фантазія, кромѣ изобрѣтенія, кромѣ богатѣйшей палитры своей, замѣчательна еще и съ той стороны, что окончательно разрушаетъ квасно-патріотическій взглядъ иныхъ русскихъ музыкантовъ, требующихъ отъ себя и отъ другихъ служенія русской музыкѣ непремѣнно «русскими» мотивами, исключительно музыкой въ русскомъ духѣ на русскіе *сюжеты*. Глинка—создавъ русскій оперный стиль, основавъ своею дѣятельностью цѣлую школу *русской* драматической музыки,—доказалъ своимъ примѣромъ также, что художникъ, ни мало не отрицая своего происхожденія, своей внутренней народности, имѣетъ полное *право* избирать темы и сюжеты для

своего искусства—гдѣ ему вздумается, въ полной свободѣ. Русскій, когда дѣйствующіе на его сценѣ—русскіе; полякъ, когда въ оперѣ дѣйствуютъ поляки;—кіевлянинъ съ кіевлянами, поющими славу Лелю; Москвитянинъ, когда у него народъ поетъ славу Царю, на Красной площади, — утопающій въ гаремной нѣгѣ съ жителемъ востока, Ратмиромъ; переселяющій насъ въ дебри и пещеры Финляндіи, въ балладѣ Финна—Глинка своею дивною, мощною кистію, въ «хотѣ» живописалъ Андалузію, со всею роскошью красокъ страны полуденной, со всѣмъ жгучимъ разгаромъ иберійской страсности. Истинный художникъ долженъ быть—«протеемъ»,—и эту драгоцѣннѣйшую изъ его привиллегій, хотятъ отнять у него вслѣдствіе узкости взгляда плохо-понятаго патріотизма!! Глинка, бывши въ Испаніи, замышлялъ написать цѣлую оперу на сюжетъ *испанскій*. Музыка этой оперы, навѣрное, не была-бы хуже ни Жизни за Царя, ни Руслана и этою «испанскою» оперою съ сюжетомъ испанскимъ и мотивами испанскими, гордилась-бы *Россія*, какъ и теперь должна гордиться «хотой», *наравнѣ* съ русско-народными созданіями нашего великаго музыканта.

Замѣтимъ кстати, что «увертюра на мотивъ хоты» уже нѣсколько лѣтъ какъ награвирована «партитурой» въ Лейпцигѣ. Нѣмецкимъ музыкантамъ *ничто не мѣшаетъ* по достоинству оцѣнить эту чудесную музыку, нисколько не чужую для обще-европейскаго слуха (чего *нельзя* сказать про многія, и, быть можетъ, лучшія части обѣихъ оперъ Глинки). Но Германія знать этихъ созданій *не хочетъ*, тогда какъ «океаны-лужицы» пробрались во всѣ нотные магазины Берлина, Дрездена, Вѣны и т. д., играются въ разныхъ Музикъ-Ферейнахъ и восхваляются привиллегированными журнальными борзописцами. Это все отъ того, что на геніальности Глинки лежитъ особая печать, отъ которой «Янкельство», только завидя ее, бѣжитъ безъ оглядки.

Исполненіе хоты (съ тремя арфами) было чрезвычайно-горячее и отчетливое; впечатлѣніе—обаятельное, обворожительное! Эта пьеса шла несравненно лучше, нежели симфонія Бетховена, и, повторимъ, публика наша слушала это геніальнѣйшее твореніе Глинки съ жаднымъ вниманіемъ и въ восторгѣ, какъ совершенную для себя новинку,—такъ блескъ и великолѣпіе богатѣйшаго и отчетливаго оркестра были непохожи на исполненіе этой-же самой хоты въ прежніе раза, большею частію гдѣ нибудь въ концѣ длиннаго музыкальнаго вечера,—для разъѣзда каретъ.

Сколько новыхъ идей, взглядовъ на музыкальныя дѣла, сколько цѣлыхъ *переворотовъ* въ музыкальномъ вкусѣ нашей публики произведутъ эти неоцѣнимо-благодѣтельные концерты Дирекціи!

Послѣ чудеснаго впечатлѣнія, произведеннаго созданіемъ Глинки,—безподобный хоръ пилигримовъ изъ Вагнерова «Тангейзера» не могъ сдѣлать особенно-сильнаго эффекта. Въ ушахъ публики звучали еще веселые, блестящіе звуки хоты, и трудно было для слушателей разомъ погрузиться въ другое совсѣмъ настроеніе души, въ чувства набожности и суроваго среднев-

коваго аскетизма, которыми проникнутъ этотъ хоралъ Турингскихъ странниковъ XIII столѣтія, возвращающихся изъ Рима и славославящихъ Небо за ниспосланную имъ душевную благодать. Музыка этого хорала въ своемъ глубочайшемъ проникновеніи драматическою задачею—превосходна, и исполнена была съ чрезвычайною отчетливостью, не смотря на необыкновенную трудность интонаціи въ сложной вокальной гармоніи (безъ аккомпанимента, въ началѣ и концѣ хора). Для тѣхъ, кто знаетъ самую оперу, невольно жалко станетъ, что наша публика принуждена знакомиться съ вдохновенною музыкальною драмою пока—въ однихъ отрывкахъ; именно въ Вагнеровыхъ произведеніяхъ, общая, органическая связь *всего—несравненно важнѣе* частей и подробностей хотя-бы превосходнѣйшихъ, самихъ по себѣ. Для концертовъ, какъ отдѣльныя пьесы изъ его оперъ, собственно говоря, въ строгомъ смыслѣ, «*нѣчто*» не годится; слушатели наши, знакомясь съ отдѣльными хорами изъ Тангейзера, должны помнить, что при всѣхъ совершенствахъ концертнаго исполненія, они узнаютъ теперь едва-ли половину настоящей красоты, предлагаемой имъ музыки, разсчитанной вовсе не для концертовъ, а для сцены, въ постоянной связи предыдущаго и послѣдующаго, въ постоянномъ, неразрывномъ сплетеніи съ драматическимъ дѣйствіемъ. Хоралъ пилигримовъ превосходенъ самъ по себѣ, но на сколько иными должны явиться эти самые звуки, когда вы передъ собой видите принцессу Елизавету, изнывающую въ нѣмой скорби и молитвѣ, лежащую ницъ передъ изваяніемъ Божіей Матери на дорогѣ, которая идетъ черезъ Эйзенахскую долину, къ замку Вартбургъ;—когда тихій, осенній вечеръ,—въ 3-мъ актѣ драмы, послѣ всего что пронеслось передъ вами въ драматическомъ вихрѣ—навѣваетъ вамъ успокоительно-томное чувство—и вдругъ—*издали* звучитъ, сначала едва слышное, набожное пѣніе странниковъ, потомъ растетъ въ звукѣ, приближается,—быть можетъ съ ними возвращается и Тангейзеръ, прощенный, успокоенный.—Въ концертѣ не можетъ быть ничего подобнаго этимъ впечатлѣніямъ,—а, замѣтьте себѣ—*только для нихъ*, въ тончайшемъ сплетеніи всѣхъ музыкально-драматическихъ нитей—созданъ этотъ хоралъ. Теперь вы его еще *не знаете*, какъ-бы сильно имъ не любовались.

Открывшая вторую половину концерта увертюра Вебера въ «Эвріантѣ»—музыка прелестная, проникнутая красотою и истинно-рыцарскимъ характеромъ, но на нынѣшній разъ, при всей отчетливости исполненія, была нѣсколько блѣдна во впечатлѣніи отъ «опаснаго» сосѣдства звуковъ Глинки и Вагнера. Оркестровка Вебера, при всей ея разумности и красотѣ, въ яркости и блескѣ колорита не можетъ сравниться ни съ дивнымъ Глинкинымъ оркестромъ въ «хотѣ», ни съ Вагнеровымъ въ блистательномъ маршѣ изъ Тангейзера, непосредственно слѣдовавшимъ за увертюрою въ Эвріантѣ.

Въ Парижѣ, въ концертахъ Вагнера, маршъ изъ Тангейзера произвелъ самое сильное впечатлѣніе на публику, понравился до восторга всѣмъ безъ изъятія, знатокамъ и не знатокамъ, поклонникамъ и противникамъ Вагнеро-

вой музыки. Кажется, что у насъ пріемъ этой пьесы былъ сдѣланъ самый горячій. Въ хорахъ она разучена мастерски и шла вообще отлично, кромѣ темпа, взятаго нѣсколько *скоро*, въ сравненіи съ тѣмъ, котораго требуетъ величавый характеръ этой пьесы. Если-бы при исполненіи оперы на театрахъ, темпъ брали такой, какимъ взялъ его г. Шубертъ, значительная часть великолѣпія этой сцены пріема гостей Ландграфомъ и его племянницею, Елизаветою, непремѣнно-бы утратилась; важная поступь средневѣковыхъ рыцарей и дамъ, графовъ и графинь Турингіи въ XIII столѣтіи, должна тутъ рисоваться въ каждомъ звукѣ. Темпъ болѣе быстрый, чѣмъ слѣдуетъ, придаетъ этому маршу нѣчто скользящее, легкое, чего—при всей граціозности общаго поворота—не было въ замыслѣ художника *на первомъ планѣ*. Напротивъ, только нѣкоторая тяжеловатость движенія (особенно во фразахъ *мужскихъ* голосовъ) въ контрастѣ съ плавно-граціозными изгибами мелодической ленты придали-бы всему оттѣнокъ драматической правды, рельефности.

Маршъ былъ, по единодушному желанію публики, повторенъ. Самый вѣрный признакъ, что пьеса чрезвычайно понравилась. Иначе и быть не могло. Такое великолѣпіе въ голосахъ и оркестрѣ, такая свободная, чисто Веберовская мелодичность какъ въ этомъ маршѣ, не можетъ не дѣйствовать обаятельно. Послѣ Эвріанты, всякое сколько-нибудь образованное музыкальное ухо должно было убѣдиться, что Вагнерова музыка—ближайшая родственница—Веберовой, *улучшенное* ея продолженіе, воспринявшее въ себѣ завоеванія Мейербера и Берліоза.

Тѣмъ изъ слушателей втораго концерта Дирекціи, которые пришли въ восторгъ отъ этого марша съ хоромъ, а такихъ между слушателями найдется не мало,—люди знающіе оперы Вагнера въ ихъ исполненіи на *сценѣ*, непремѣнно должны помнить, что этотъ маршъ, при всемъ его великолѣпіи—сцена весьма *второстепеннаго* значенія въ общемъ складѣ оперы; это богатое украшеніе, роскошная, цвѣтистая драпировка бархатомъ и шелками — украшеніе, платье—*необходимое* по смыслу драматическаго развитія сценъ,—но все таки не больше какъ изящно-отдѣланная *рамка* для картины, вовсе еще не самая картина. Самая картина—главная сцена 2-го акта — состязаніе пѣвцовъ и слѣдующій за нею переломъ драмы, ея катастрофа, — гимнъ Венерѣ и ея радостямъ, спѣтый Тангейзеромъ, въ его артистическомъ увлеченіи, т. е. преступленіе Тангейзера въ глазахъ Ландграфа и двора его, и святое заступничество за Тангейзера со стороны принцессы Елизаветы. Входъ гостей (маршъ съ хоромъ) не больше какъ спокойное подготовленіе сильно-драматическихъ послѣдующихъ сценъ. Самымъ лучшимъ доказательствомъ, что этотъ маршъ вовсе не одна изъ важныхъ частей оперы «Тангейзеръ», служитъ возможность *успѣшнаго* исполненія его въ концертахъ, отдѣльно отъ самой музыкальной драмы. Главныя ея сцены, напротивъ, на концертной эстрадѣ положительно—*невозможны* и въ этомъ ихъ великое достоинство, вполнѣ оправдывающее разумность Вагнеровыхъ стремленій.

Сказавъ это, я нисколько не хочу отнять что нибудь отъ достоинства мысли: превосходными отрывками изъ Вагнеровыхъ оперъ знакомить нашу публику съ этими произведеніями, которыя, по всей справедливости, занимаютъ теперь на всѣхъ германскихъ театрахъ *первое мѣсто.* (Скоро займутъ точно такое же и въ Парижѣ. «Тангейзеръ» къ будущей зимѣ приготовляется на сценѣ парижской «Grand Opéra», вслѣдствіе офиціальнаго приказанія отъ императора французовъ).

Послѣдними нумерами втораго концерта были: увертюра, скерцо и маршъ изъ музыки Мендельсона къ «Сну въ лѣтнюю ночь» — Шекспира. Музыка, вездѣ и очень часто исполняемая, но не блѣднѣющая въ своей красотѣ, и въ своей тонкой, занимательной разработкѣ мыслей. По моему мнѣнію, Мендельсонъ во всю свою жизнь не создалъ ничего лучше музыки къ Шекспирову «Сну въ лѣтнюю ночь». Все, что было самаго отличнаго, драгоцѣннаго въ талантѣ Мендельсона, все вылилось въ это счастливое произведеніе. Оттого оно прослушивается съ наслажденіемъ и послѣ Вагнера и послѣ Глинки, и послѣ Бетховена. «Каждому свое», по изрѣченію древне-римскихъ юристовъ.

Теперь соберите вмѣстѣ: *сколько* впечатлѣній дали намъ два концерта Дирекціи, сравните съ этими роскошными концертами программы хоть знаменитыхъ концертовъ парижской консерваторіи, гдѣ, послѣ симфоніи Бетховена, угощаютъ публику «соломъ» на фаготѣ или варіаціями для двухъ флейтъ, или дуэтомъ двухъ сопрано изъ какой нибудь, отжившей свой вѣкъ, риторической итальянщины....

Честь и слава Дирекціи и К. Б. Шуберту за эти истинно-музыкальные концерты. Не устану повторять, что наслажденіе и польза отъ нихъ—неоцѣнимы. Они составляютъ *эпоху* въ музыкальной жизни Петербурга и его гордость, въ сравненіи съ первѣйшими столицами.

Третій и четвертый концерты дирекціи Императорскихъ театровъ.

(20-го и 23-го марта).

Исполненная для начала третьяго концерта *восьмая* симфонія Бетховена составляетъ ту изъ девяти симфоній, которая менѣе другихъ знаменита. Хорошо знающіе толкъ въ музыкѣ любуются и этою симфоніею не меньше другихъ, первую и вторую даже не считая, такъ какъ онѣ принадлежатъ къ такой эпохѣ Бетховенской дѣятельности, когда онъ еще не былъ вполнѣ самостоятеленъ въ своемъ творчествѣ, держался еще слишкомъ близко симфоническаго типа Гайдно-Моцартовскаго, не предчувствуя еще какъ *далеко* отъ нихъ уведетъ симфоническій стиль, начиная съ третьей, героической. Но для публики, въ общемъ смыслѣ, симфонія *восьмая* не можетъ имѣть такого увлекательнаго интереса какъ, напримѣръ, 5-я (C-moll) или пасторальная, или седьмая. Притомъ она требуетъ особенной энергіи и особенной деликатности въ исполненіи, чего, на нынѣшній разъ, нѣсколько недоставало.

Въ первомъ Аллегро, во фразахъ, очень-родственныхъ мелодіямъ Шопена, есть чрезвычайно-замѣчательныя «ritardando» (въ оркестровыхъ пьесахъ до Бетховенскаго времени это почти не случается, и у него самаго не часто), отлично-хорошо удавшіяся въ исполненіи. Но вообще это Аллегро прошло недовольно ярко, безъ оттѣнковъ силы и энергіи во взмахѣ цѣлаго оркестра. Оттого общій характеръ этого Аллегро, свѣтло-граціознаго въ главныхъ мысляхъ, вышелъ неясенъ, и большого впечатлѣнія оно произвести не могло.

Ни Анданте, ни Адажіо въ этой симфоніи нѣтъ. Легко-веселый, будто-скользящій характеръ цѣлой симфоніи *не допускалъ* серьезной части въ медленномъ темпѣ. У Шекспира, среди его комическихъ пьесъ «As you like it,—what you will» и т. д., конечно, никто не будетъ искать сценъ въ родѣ ревности Отелло, безумія Лира, меланхоліи Гамлета на кладбищѣ и т. д.

Часть, замѣняющая Анданте въ этой симфоніи, Allegretto scherzando (B-dur) съ неподражаемо-эффектнымъ стакато духовыхъ инструментовъ, необыкновенно-любимое всѣми на свѣтѣ публиками, почти всегда и вездѣ удо-

*) Муз. Театр. Вѣстникъ № 13.

стоиваемое *повторенія*, что̀ было и въ нынѣшній разъ, при общемъ восторгѣ слушателей.

Про это Allegretto съ его лазурною прозрачностью и невыразимо-обаятельною красотою звука можно сказать, что̀ говорятъ про «Неаполь» за его красоту: «u pezzo del cielo caduto in terra» (кусокъ неба упавшій на землю). Независимо отъ этой красоты, однако, въ характерѣ этого «scherzando» есть шутливость, шаловливость, даже нѣчто саркастическое, ироническое, что̀ болѣе или менѣе встрѣчается во всей этой симфоніи, на каждой ея страницѣ. Она вся—«scherzando», она вся—улыбка, усмѣшка. Это ея преобладающее направленіе.

Tempo di menuetto (F-dur) — одно изъ оригинальнѣйшихъ созданій Бетховена. Самая даже рамка «менуэта» принимаетъ здѣсь совсѣмъ иной, небывалый характеръ. Фанфара трompетъ и, въ связи съ нею, ритмическая игра тоникой и доминантой, такія прелести, которыя и у Бетховена явились *только тутъ*, на этотъ особенный случай.

«Тріо» этой части поражаетъ новымъ оборотомъ инструментовки. Пѣніе поручено вальдгорну и кларнету, который, въ мягкой и нѣжной мелодіи, доходитъ однако до самыхъ высокихъ нотъ своего регистра. Віолончели, акомпанируя быстрыми тріолетами, придаютъ какое-то журчанье въ оттѣнокъ главной мысли. Легкая граціозность цѣлаго господствуетъ и во всѣхъ подробностяхъ.

Сильнѣйшая, важнѣйшая и увлекательнѣйшая часть симфоніи—ея финалъ (Allegro vivace Alla breve). И мотивы, и развитіе ихъ несравнимы въ своей геніальности, ни съ чѣмъ другимъ, во всей существующей музыкѣ! Свобода чередованія главныхъ и второстепенныхъ мыслей, геркулесовская мощь въ сплетеніяхъ и изгибахъ гармоническихъ сочетаній и при этомъ легкая «игра» всѣмъ этимъ могуществомъ, дѣлаютъ этотъ финалъ дивомъ-дивнымъ для истинныхъ знатоковъ композиторскаго дѣла. Я замѣчалъ уже, что нашъ великій Глинка благоговѣлъ передъ геніальностью этого дивнаго финала и всегда отзывался о немъ такъ: è una cosa stupenda!

Но вкусы бываютъ различны. Другому нашему соотечественнику, пресловутому музыкальному знатоку, Улыбышеву, этотъ самый финалъ казался отчаянной нескладицей и по случаю одной изъ его красотъ (неожиданное ff всего оркестра на нотѣ *cis*, унисономъ, среди пьесы въ F-dur, «великій» критикъ сдѣлалъ очень граціозное сравненіе: «вы сидите въ кругу пріятелей (!) спокойно и весело съ ними бесѣдуете: вдругъ одинъ изъ нихъ быстро вскакиваетъ, что-то кричитъ во всю глотку, показываетъ вамъ языкъ (pousse un cri, vous tire la langue), потомъ опять спокойно садится на свое мѣсто и продолжаетъ бесѣду, какъ ни въ чемъ не бывало» *).

*) Это напечатано въ извѣстномъ пасквилѣ на Бетховена: «Beethoven et ses glossateurs» стр. 248. Другое милое сравненіе финала 7-й симфоніи, о чемъ я упоминалъ въ прошлой статьѣ, находится на стр. 237 той же книги, недавно изданной, также и въ нѣмецкомъ переводѣ.

Общій смыслъ финала 8-й симфоніи, въ своемъ веселомъ размахѣ, съ характеромъ иногда воинственнымъ, состоитъ въ очень близкомъ родствѣ съ финаломъ 7-й симфоніи, не выходя однако изъ общаго, легко-граціознаго направленія всей 8-й симфоніи, напротивъ именно подтверждающій каждымъ своимъ звукомъ это направленіе, давая ключъ къ нему.

Истолковывать Бетховенскія симфоніи, разъяснять ихъ красоты и ихъ разумъ, дѣло для музыкальной критики самое завлекательное, но читатели мои ждутъ отчета и о другихъ нумерахъ концерта, котораго программа опять была чрезвычайно богата и замѣчательна.

Второю пьесою было произведеніе того-же неистощимаго въ красотахъ, Бетховена, *фантазія* для фортепіано съ оркестромъ и хоромъ (Ор. 80).

На мой взглядъ это одно изъ важнѣйшихъ произведеній Бетховена, по невыразимой цѣльности впечатлѣнія и по новизнѣ *склада*, служащаго будто преддверіемъ для организма *финала* въ 9-й симфоніи съ хорами.

Фортепіано (безъ всякаго аккомпанимента) *прелюдируетъ* въ стилѣ Баховскомъ (C-moll), потомъ является свѣтлая, простодушная тема (C-dur); къ фортепіано подступаетъ оркестръ и, чередуясь съ фортепіано, развиваетъ тему многими, разнообразнѣйшими варіяціями; потомъ *опять* отголоски первыхъ звуковъ прелюдіи, въ ея серьезности; опять все проясняется, и опять звучитъ тема, но на этотъ разъ уже въ голосахъ человѣческихъ, свѣтлымъ, дѣтски-простодушнымъ хоромъ, который, разрастаясь мало по малу, въ свѣтлыхъ, вдохновенныхъ звукахъ прославляетъ гармонію и благотворное ея вліяніе на душу человѣка.

Планъ *совершенно* тотъ-же (въ общихъ чертахъ), что и въ финалѣ 9-й симфоніи. Вся пьеса *тяготѣетъ* къ своему *окончанію*, къ хору, къ развязкѣ. Вся пьеса—только подготовленіе, *прелюдія* для этого хора,—какъ и въ 9-й симфоніи, не только финалъ ея, но *вся* симфонія, съ самаго ея начала, есть только колоссальная *прелюдія* къ пѣснѣ хоромъ на Шиллеровы слова. Замѣчательно также, что и въ самой темѣ фантазіи съ хорами есть близкая родственность темѣ на Шиллерову «оду къ радости». Можно сказать смѣло, что фантазія съ хорами была для самого Бетховена первымъ шагомъ, эскизомъ того, что онъ создалъ въ самыхъ широкихъ и великолѣпныхъ формахъ въ финалѣ 9-й симфоніи.

Независимо отъ этой стороны, необыкновенно-важной для критическихъ изслѣдованій, «фантазія съ хорами» важна сама по себѣ какъ музыка геніальная въ своей простотѣ, чарующей прелести: дивное произведеніе какъ въ цѣломъ, такъ и въ восхитительныхъ подробностяхъ.

Что можетъ быть наивнѣе, скромнѣе въ звукѣ какъ первыя варіаціи на тему, варіаціи, порученныя флейтѣ, потомъ двумъ гобоямъ, потомъ двумъ кларнетамъ и фаготу (въ его юмористическомъ регистрѣ), потомъ скрипкамъ! И какъ все это растетъ, расширяется! Является тревожная минорная варіація въ бурномъ характерѣ, является плавное адажіо (A-dur) съ прелестными

украшеніями въ фортепіанной партіи, является быстрый, энергически-ритмованный маршъ (и въ финалѣ IX симфоніи «Alla Marcia» одно изъ главнѣйшихъ развитій темы) и, среди всѣхъ этихъ протейскихъ превращеній, главная мысль темы постоянно просвѣчиваетъ какъ будто луна изъ-за облаковъ. Лабиринтъ модуляцій, куда заводитъ слушателя Бетховенъ, — послѣ марша (этой части, въ ея гармоническихъ сплетеніяхъ въ финалѣ IX симфоніи соотвѣтствуетъ большое фугато, послѣ «alla marcia») — служитъ чудеснымъ преддверіемъ къ свѣтлому царству гармоніи, которое является передъ умственнымъ зрѣніемъ при звукахъ темы, порученной въ этотъ разъ уже *голосамъ хора.* Какъ тутъ съ первой ноты ясно:—«*вотъ для чего* была вся фантазія, вотъ ея *слово*, которое намъ высказываетъ вдохновенный пѣвецъ». Жалкая, антилогическая «критика» (!) прежняго времени всегда противившаяся нововведеніямъ Бетховенской мысли—умѣла видѣть въ этой фантазіи только *неловкую двойственность* впечатлѣнія; «тутъ двѣ вещи въ одной: оперный хоръ и фортепіанный концертъ» *).—Между тѣмъ, на самомъ дѣлѣ, именно въ складѣ, въ организмѣ этой фантазіи, въ милліонъ разъ больше внутренняго, ненарушимаго *единства* между мыслью и ея оболочкою, нежели во многихъ изъ пресловутѣйшихъ твореній Гайдна и Моцарта. Какая изъ Моцартовыхъ симфоній можетъ идти въ параллель съ этою «фантазіею» Бетховена, если взять въ разсчетъ только одинъ *вымыселъ*, одну *планировку*,— независимо отъ ума фактуры и отъ чарующей прелести всѣхъ подробностей!—А сколько людей есть еще и между нашими современниками, которые продолжаютъ считать и Моцарта героемъ *симфоническаго* стиля, *рядомъ* съ Бетховеномъ (ihm ebenbürtig—!).

Мысль соединить *голоса человѣческіе* съ средствами оркестровыми въ пьесѣ направленія «симфоническаго» (въ Бетховенскомъ смыслѣ) удалась только—одному ея изобрѣтателю — самому Бетховену. Однажды (въ скромныхъ размѣрахъ)—въ Фантазіи съ хорами, второй разъ (въ размѣрахъ колоссальныхъ)—въ девятой симфоніи.

Композиторы, которые ухватились за это сочетаніе *оркестра съ голосами* съ внѣшней стороны этого сочетанія, до сихъ поръ производили только или созданія уродливыя въ планѣ и во впечатлѣніи («Ромео» и «Фаустъ» Берліоза) или—скучнѣйшіе, *ложные* аггломераты форменной фактуры симфонической и форменной фактуры кантатной («Lobgesang»—«Symphonie-cantate» Мендельсона).

Бетховенскій хоръ дышетъ *жизнію,* идетъ изъ души въ душу.

Рефлективно-музыкальныя затѣи, какъ-бы ни была талантлива ихъ обра-

*) Nous entendons un choeur d'opéra avec une partie d'orchestre (le piano) obligée ou concertante, aprés avoir entendu une fantaisie pour le piano: et alors on ne sait plus à quelle unité ramener l'ensemble de l'oeuvre, ni quel nom lui donner. Il y a là deux choses au lieu d'une.—Oulibischeff, Biographie de Mozart, Vol. III. pag. 244.

ботка, никогда *такого* результата во впечатлѣніи не достигнуть, какъ эта несравненная «фантазія съ хоромъ».

Красоты ея выступили въ концертѣ весьма-ярко, потому что и исполненіе было очень хорошее, очень отчетливое.

Партію фортепіано исполнялъ г. Антонъ Герке, котораго виртуозность пользуется въ Петербургѣ справедливымъ почетомъ. Онъ выполнилъ свою весьма-трудную задачу съ большимъ мастерствомъ и чрезвычайною исправностью.—Дыханіе высшей поэзіи въ фортепіанной игрѣ — удѣлъ слишкомъ немногихъ личностей въ свѣтѣ.

Оркестръ и хоры шли также весьма согласно.

Въ граціозной варіаціи для флейты отличился г. Чіарди. Именно такую свѣтлую, прозрачную *наивность* въ звукѣ требовала здѣсь Бетховенская мысль. Красота впечатлѣнія вышла поразительная! Г. Чіарди превосходный виртуозъ.

Послѣ Бетховенской симфоніи, послѣ Бетховенской фантазіи съ хоромъ трудно было, чтобы кряду третій нумеръ программы произвелъ сильный, громадный эффектъ. Эта почти-неисполнимая трудность задачи была однако разрѣшена программою 2-го концерта Дирекціи. Исполнялся заключительный гимнъ изъ эпилога оперы «Жизнь за Царя»—«Гимнъ-Маршъ», какъ самъ Глинка назвалъ этотъ великолѣпно-русскій хоръ: «Славься, славься, святая Русь»!

Громадная масса исполнителей (150 музыкантовъ и 170 хористовъ и хористокъ) увеличилась тутъ еще хоромъ трубачей Лейбъ-Гвардіи Сапернаго баталіона; къ 14 контрабасамъ, 40 скрипкамъ и прочему—*въ пропорціи*— присоединился еще звукъ закулисныхъ колоколовъ.

Звучность вышла *достаточно*-сильная (даже при несовсѣмъ выгодномъ резонансѣ со сцены, гдѣ звукъ во многомъ теряется въ полотняныхъ кулисахъ). Многіе нашли даже, что звучность была, будто-бы, чрезмѣрно-сильна, сдѣлалась чѣмъ-то оглушительнымъ. (На мой слухъ—нисколько).

Но, какъ бы то ни было, сила не въ силѣ звука, сила въ силѣ мысли музыкальной. А въ этомъ финалѣ Глинкиной оперы мощь всесокрушительная, именно въ мысли. Эта музыка, въ своемъ геніальнѣйшемъ *согласіи* съ драматической задачей—эта музыка, которой мотивъ какъ будто живьемъ выхваченъ изъ русскаго народа, какъ онъ стоялъ на Красной Площади при вѣнчаніи на Царство Михаила Ѳеодоровича, эта музыка, и гармоническою разработкою, и колоссальнымъ взмахомъ художнической кисти потягается со всѣми на свѣтѣ сильнѣйшими, могущественнѣйшими произведеніями.

Со строго-эстетической стороны, этотъ хоръ, этотъ гимнъ-маршъ такъ *неразрывно слитъ съ цѣлымъ организмомъ* всей оперы (что̀ я однажды фактически, т. е. нотными примѣрами объяснилъ для читателей Вѣстника), что, какъ отдѣльная пьеса въ концертѣ, должна непремѣнно терять очень много во впечатлѣніи и значеніи.

Самое участіе колоссальнаго звона въ этой музыкѣ, — одинъ изъ ея ингредіентовъ необходимыхъ—въ концертѣ выходитъ чѣмъ-то прибавочнымъ, несовсѣмъ умѣстнымъ.

«Голоса хора заливаются на высокихъ нотахъ,—все въ оркестрѣ гремитъ и шумитъ во всю мочь,—надо еще чѣмъ-нибудь неожиданно увеличить звучность—грянемъ въ колокола!» Вотъ какой могъ выйти эффектъ на такихъ лицъ, которымъ въ нынѣшнемъ концертѣ случилось слушать этотъ хоръ *въ первый разъ* отъ его сотворенія (четверть вѣка тому назадъ!) (—а такія лица непремѣнно найдутся между постоянными абонентами «итальянской» оперы, едва знающими о существованіи труппы русской, на которую «мода» еще не пришла).

Совсѣмъ другое дѣло эти-же колокола—на сценѣ, въ эпилогѣ *оперы!* Тамъ они становятся дѣйствующими лицами, заставляютъ слушателей жить жизнью Москвитянъ 1613 года, получаютъ вполнѣ-художественное значеніе.

Да не отнесутъ читатели этого замѣчанія къ порицанію, будто-бы, мною мысли: включить въ программу концерта хоръ «Славься».

Мысль—великолѣпная и благотворнѣйшая.

Эта музыка вызываетъ громадныя массы исполнителей, и только съ такимъ условіемъ, звуки эти являются въ ихъ полномъ могуществѣ. Притомъ-же, въ этомъ хорѣ (раздѣленномъ въ партитурѣ на три отдѣльныя группы голосовъ) есть партіи корифеевъ съ узорчатыми «распѣвами» (вокализами) въ чисто-русскомъ характерѣ. Эти украшенія обыкновенно, при исполненіи на театрѣ, пропускаются. Огромной массы голосовъ тамъ также не бываетъ,— ужъ не говоря о томъ, что хоры, исполнявшіе бездну музыки въ теченіе цѣлой оперы, подъ конецъ ея очень устаютъ и, безъ прибавки новыхъ голосовъ *только* для этого финальнаго гимна, онъ не можетъ звучать и въ десятую долю такъ, какимъ его желалъ авторъ. Въ нынѣшній разъ, слѣдовательно, исполненіе было замѣчательнѣйшее. Мы слышали этотъ хоръ—безъ сценической иллюзіи, но, за то, въ полномъ блескѣ со стороны собственно-*музыкальной* и со стороны матеріальной силы звучности.

По окончаніи хора почти также сильно загремѣли аплодисменты и весь хоръ былъ повторенъ.

На какихъ Германскихъ или Лондонскихъ «фестиваляхъ» исполняется что-нибудь болѣе блестящее, болѣе-великолѣпное и болѣе-геніальное въ своемъ родѣ—?

Въ другую совершенно область музыкальныхъ ощущеній перенесла слушателей вторая часть концерта, начавшаяся отрывками изъ Вагнеровой оперы «Лоэнгринъ» (*въ первый разъ* для Петербургской публики, какъ и хоры изъ «Тангейзера» во второмъ концертѣ).

Оркестровая прелюдія «къ Лоэнгрину» (A-dur, Adagio) одна изъ высшихъ чудесъ Вагнеровой музыки и—въ полномъ смыслѣ слова «chef d'oeuvre», которому и Берліозъ поспѣшилъ заплатить дань высшихъ похвалъ, насколько

это позволяла Берліозу не совсѣмъ ловкое его положеніе передъ такимъ опаснымъ соперникомъ.

Красоты этой вдохновенной музыки впрочемъ такого рода, что никакъ не могутъ прямо, съ одного раза, произвести сильное впечатлѣніе на публику, еще мало приготовленную къ этой музыкальной области, и, еще на дняхъ только, получившую нѣкоторую вѣру въ Вагнерову музыкальность вообще.

Прелюдія (Vorspiel) заключаетъ въ себѣ «in nuce» *весь* главный смыслъ музыкальной драмы «Лоэнгринъ». Но, по мистическому характеру своей задачи, требуетъ полнаго погруженія слушателей въ сферу для нихъ совсѣмъ новую, только со многихъ разъ исполненія, при безпрестанной повѣркѣ слышимаго съ внутреннею задачею этой музыки (что, впрочемъ, въ короткомъ намекѣ было объяснено и въ программѣ концерта).

Герой драмы, витязь X вѣка, Лоэнгринъ, принадлежитъ братству рыцарей Санъ-Граала. Лучезарный храмъ этихъ рыцарей, просвѣтленныхъ высшею доблестью и высшею христіанскою любовью къ человѣчеству, находится въ области почти надземной. Изъ спокойствія высшаго блаженства, Лоэнгринъ является въ Брабантъ, чтобы спасти и оправдать оклеветанную принцессу брабантскую, Эльзу. Онъ является изъ страны невѣдомой и скрываетъ свое настоящее имя. Условіемъ счастія съ нимъ для Эльзы, влюбленной въ него по предчувствію, онъ опредѣляетъ: чтобы Эльза никогда не спрашивала объ его имени, ни о происхожденіи, ни о странѣ, откуда онъ явился. Эльза клянется въ повиновеніи своемъ этому запрету, но, увлеченная тайнымъ, коварнымъ навѣтомъ враговъ и завистниковъ своихъ и Лоэнгрина, нарушаетъ клятву. Лоэнгринъ, не смотря на всю любовь свою къ Эльзѣ, вслѣдствіе обязанности своей, какъ рыцарь Санъ-Граала, *долженъ* покинуть Эльзу, чтобы возвратиться въ эту далекую страну, откуда явился ея защитникомъ. Она въ отчаяніи умираетъ; онъ возвращается въ свѣтлую область своего блаженства, но въ его душѣ трагизмъ также силенъ какъ и въ душѣ самой жертвы.

Психологическая *основа* драмы въ отвлеченныхъ ея чертахъ, изумительно-художественно осуществляется звуками не длинной прелюдіи. Вся опера не больше какъ развитіе *этихъ же самыхъ звуковъ*, съ присоединеніемъ, конечно, многихъ другихъ элементовъ, въ органической зависимости отъ главныхъ, для втораго и третьяго плана драматической картины. Музыка этой прелюдіи въ близкомъ родствѣ съ нѣкоторыми мистическими «Адажіо» въ Бетховенскихъ квартетахъ и сонатахъ, *послѣдняго* время Бетховенской дѣятельности.

Вся прелюдія,—начинающаяся прозрачными, мерцающими аккордами, въ самомъ высокомъ регистрѣ скрипокъ и духовыхъ—заключаютъ въ себѣ *одну* мелодію, которая спускаясь по группамъ инструментовъ отъ высокихъ и тонкихъ до густыхъ, низкихъ и массивныхъ, разрастается въ звукѣ отъ pianissimo до могучаго фортиссимо, всего оркестра—потомъ—въ одной начальной фразѣ, которая служитъ продолженіемъ главной мелодіи, сила звука быстро убываетъ

и мистическое видѣніе исчезаетъ въ лучезарно-эѳирныхъ аккордахъ, съ которыхъ началось.

Исполненіе,—какъ и должно было ожидать въ такомъ сложномъ и деликатномъ сочиненіи,—было на первый разъ не совсѣмъ удовлетворительно. Скрипки, на высотѣ, играли грубовато въ сравненіи съ тѣмъ «pp», котораго требуетъ мысль, и самое громадное число скрипачей нѣсколько мѣшало нѣжности и деликатности звука.

Передъ концомъ прелюдіи, при могучемъ фортиссимо не выдались *явственно* звуки, на которые былъ особенный, весьма важный разсчетъ композитора—а именно троекратный ударъ въ «тарелки» (piatti, Becken). Этотъ металлическій звонъ (какимъ я его слышалъ въ Веймарѣ, Дрезденѣ и Вѣнѣ придаетъ ни съ чѣмъ несравнимую грозную *торжественность* всему «tutti»; придаетъ еще новое, глубоко-поэтическое значеніе всей прелюдіи, въ надземной, мистической области.

Повторяю, что публика, только *много* разъ прослышавъ это безподобное симфоническое вступленіе къ оперѣ «Лоэнгринъ», въ состояніи будетъ оцѣнить эту геніальную музыку вполнѣ по ея достоинству.

Теперь—публика аплодировала, и сильно, но какъ-то чувствовалось, что на сей разъ прелюдія пріобрѣла только «un succès d'estime» (какъ и увертюра Тангейзера, напримѣръ, года три или четыре назадъ, а теперь сдѣлалась одной изъ *любимѣйшихъ піесъ* симфоническаго репертуара).

Вагнерова музыка, новизною и смѣлостью формъ, широкимъ размахомъ оркестровыхъ средствъ,—*глубокостью* и *сложностью* впечатлѣнія производитъ собою дѣйствіе, если можно такъ выразиться, «ошеломляющее» публику на первые раза.

Блистательный антрактъ передъ 3-мъ дѣйствіемъ «Лоэнгрина» и связанная съ нимъ «Свадебная пѣснь» хоромъ—исполнены были въ 3-мъ концертѣ дирекціи отлично-хорошо и вызвали горячіе аплодисменты. Но, вообще говоря, эта музыка опять имѣла болѣе succès d'estime, еще не привилась ко вкусу нашей публики, тогда какъ музыка къ Тангейзеру (со многихъ сторонъ поуступающая красотамъ «Лоэнгрина») уже возбуждаетъ у насъ самый искренній восторгъ.

Въ антрактѣ—смѣлою, широкою кистью—Вагнеръ живописуетъ шумный пиръ, банкетъ брабантскихъ рыцарей по случаю бракосочетанія принцессы Эльзы съ ея защитникомъ, невѣдомымъ витяземъ Лоэнгриномъ.

Великолѣпія оркестровой массы, гдѣ главная мысль поручена трубамъ и басовымъ инструментамъ—словами не разсказать! Тутъ все кипитъ энергіею и разгаромъ шумнаго веселья. Нѣжные звуки кларнетовъ напоминаютъ о самой новобрачной, о дамахъ ея свиты, потомъ опять—могучее раздолье пирующихъ витязей.

Самою простою, и самою эффектною медуляціею (изъ G-dur въ B-dur) музыка антракта сливается съ свадебнымъ пѣніемъ, плавнаго, кроткаго, просто-

душнаго характера, въ соединеніи съ величавою торжественностью брачнаго обряда въ палатахъ Антверпенскаго кремля, въ X вѣкѣ.

Чтобы оцѣнить вполнѣ эту музыку, надо ее слушать, разумѣется, въ театрѣ, въ связи съ самою музыкальною драмою. Однако и каждый, теперь сколько нибудь воспріимчивый слушатель не можетъ не восхититься прелестью самыхъ *звуковъ* этой благоухающей свадебной пѣсни,—прозрачностью инструментовки (духовые и арфы, при легкомъ сопровожденіи смычковыхъ) и изумительно-красивою группировкою голосовъ этого хора.

Свадебная пѣснь въ оперѣ оканчивается pp, замираетъ вдалекѣ (передъ большою интимною сценою Лоэнгрина и Эльзы). Въ концертѣ, для того, чтобы закруглить впечатлѣніе, былъ повторенъ весь оркестръ (G-dur) съ его колоссальною звучностью.

За этими отрывками изъ музыки, совершенно для Петербурга *новой*, слѣдовала музыка весьма-извѣстная, но всегда красивая, молитва съ хоромъ изъ оперы Россини «Зора».

Послѣ Вагнеровой силы звучности, Россиніевскій оркестръ (въ свое время считавшійся «колоссальнымъ» принимаетъ размѣры довольно-скромные). Но красота простой мелодіи, очень просто гармонированной, въ такой массѣ оркестра и хоровъ, имѣетъ свою сторону, — очень замѣчательную. Эффектъ арфъ и въ этомъ хорѣ—прелестенъ.

Строфы соло были исполнены г. Васильевымъ I, г. Булаховымъ и г-жею Лилѣевою весьма-чисто и отчетливо. Особенно голосъ г. Васильева выступилъ здѣсь въ большомъ блескѣ. Этотъ молодой артистъ, ретивый къ своему дѣлу и обладающій рѣдкимъ даромъ—красивымъ, полнозвучнымъ голосомъ—ждетъ, кажется, случая чаще и чаще являться передъ публикою, въ большихъ, эффектныхъ партіяхъ. Такое честолюбіе очень *выгодно* для русской оперной труппы и, конечно, за удовлетвореніемъ этого честолюбія дѣло не станетъ теперь, когда особенно послѣ возобновленія Театра-Цирка,—большое вниманіе дирекціи будетъ устремлено на русскую оперу.

Въ заключеніе концерта была исполнена *по востребованію* увертюра Вагнера къ *Тангейзеру*. Повторяю, что публика отъ нея въ полномъ восторгѣ. Увертюра была *встрѣчена* и *провожена* самыми дружными, горячими аплодисментами, хотя на этотъ разъ исполненіе было не такъ увлекательно, какъ въ *первомъ* концертѣ Дирекціи.

Въ среду, 23 марта, въ пользу всѣхъ хористовъ и хористокъ, состоялся четвертый, заключительный концертъ и достойно замкнулъ собою этотъ рядъ блистательныхъ музыкальныхъ празднествъ. Въ программу четвертаго концерта вошли *избранные* нумера изъ трехъ предыдущихъ концертовъ, съ прибавкою неожиданной новинки скрипичнаго концерта Бетховена, исполненнаго *Вьетаномъ*!

Вотъ программа 4-го концерта, которая довольно краснорѣчиво говоритъ сама за себя.

80

Часть 1-я.

1. Седьмая симфонія Бетховена.
2. Хоръ жрецовъ изъ «Волшебной Флейты» . . . Моцарта.
3. Концертъ для скрипки Бетховена.
4. Маршъ съ хоромъ изъ Тангейзера Вагнера.

Часть 2-я.

5. Увертюра Капричіо (La Jota Arragonese) . . . Глинки.
6. а) Хоръ дервишей . . . } изъ Аѳинскихъ раз-
 б) Маршъ Янычаровъ . . } валинъ Бетховена.
7. Гимнъ изъ «Зора» Россини.
8. а) Скерцо } изъ музыки къ «Сну
 б) Свадебный маршъ . . } въ лѣтнюю ночь». Мендельсона.
9. Хоръ «Славься» изъ оперы «Жизнь за Царя» . . Глинки.

Седьмая симфонія (A-dur) исполнена была еще лучше, нежели во 2-мъ концертѣ и Allegretto (A-moll) по настоятельному, шумному требованію публики было повторено.

Хоръ Моцарта спѣтъ былъ также *великолѣпно*, какъ и въ 1-мъ концертѣ. Хоры, вообще у насъ отличаются на славу!

Концертъ Бетховена (D-dur, op. 61), въ прошломъ году былъ исполненъ (дважды) Лаубомъ. Трудно сказать, который изъ двухъ виртуозовъ выполнилъ свою блестящую задачу лучше. Оба—великіе, доблестные мастера своего дѣла. Но что̀ положительно можно сказать: «Каденца», сочиненная г. Вьетаномъ, эффектнѣе нежели Лаубова. О музыкѣ этой пьесы вообще нечего распространяться. Тутъ все—красота! г. Вьетанъ, какъ и Лаубъ (въ концертѣ Филармоническаго общества), исполнилъ только первый большой отдѣлъ концерта (первое Аллегро). Ларгетто и Рондо (дѣйствительно уступающія первой части въ достоинствѣ) могли бы чрезъ мѣру растянуть длину музыкальнаго вечера съ такой необъятно-богатой программой. Но все таки—жаль! Такого рода «ампутацію» всё таки не грѣхъ-ли противъ Бетховена?

«Маршъ» изъ Тангейзера прошелъ лучше и эффектнѣе, нежели во второмъ концертѣ, потому что темпъ былъ взятъ г. Шубертомъ, теперь *совсѣмъ какъ слѣдуетъ*, темпъ спокойный, величавый, торжественный. Публика была въ восторгѣ.

Чудное созданіе Глинки «Хота» точно также, какъ и во *второмъ* концертѣ, было исполнено къ ряду *дважды*, вслѣдствіе шумнаго требованія публики. Еслибъ можно было, кажется, публика не отказалась бы прослушать эту прелесть еще и въ *третій разъ*, тутъ же къ ряду. Такой музыки не наслушаешься!

Геніальный хоръ Дервишей былъ повторенъ. Янычарскій маршъ только оттого не былъ повторенъ, что публикѣ стало совѣстно требовать повторенія *каждаго* нумера программы.

Въ молитвѣ изъ «Зора» г. Васильевъ 1-й спѣлъ свое соло еще лучше, чѣмъ въ третьмъ концертѣ.

Скерцо и маршъ изъ Sommernachtstraum сыграны были, по обыкновенію, великолѣпно.

Наконецъ и хоръ Глинки «Славься» прогремѣлъ въ своей несравнимой, могучей красотѣ.

Къ сожалѣнію, впечатлѣніе хора, какъ послѣдняго нумера программы, было нѣсколько нарушено господами, нетерпѣливо жаждущими возвращенія домой. Многіе изъ публики, при самомъ началѣ хора, поднялись со своихъ мѣстъ и это «переселеніе народовъ» очень развлекало тѣхъ, которые благоговѣйно выслушиваютъ концертъ отъ перваго до послѣдняго звука.

Что за удивительная привычка: непремѣнно уйти изъ залы *раньше* конца оперы или концерта? — Точно, будто какія нибудь двѣ, три минуты составляютъ важный разсчетъ, даже въ отношеніи хлопотъ при разъѣздѣ! — Каждый послѣдній нумеръ оперы или концерта, непремѣнно приносится въ жертву шинелямъ, каретамъ и самоварамъ! хотя бы этотъ нумеръ былъ — одно изъ высшихъ созданій Глинки въ *неслыханно-роскошномъ* исполненіи!

О значеніи, о пользѣ, о благотворности концертовъ Дирекціи я говорилъ уже достаточно. Съ нынѣшняго года они сдѣлались *потребностью* публики и благое предпріятіе заняло уже свое почетное мѣсто въ судьбахъ искусства въ Петербургѣ. Театръ во всѣ четыре концерта былъ полонъ.

Если о комъ приходится *пожалѣть*, по случаю этихъ великолѣпныхъ, истинно-музыкальныхъ фестивалей, такъ это о заѣзжихъ въ Петербургъ виртуозахъ-концертистахъ. Отнынѣ и впредь весь интересъ концертнаго сезона будетъ въ концертахъ симфоническихъ.

80*

Новоизданныя музыкальныя сочиненія *).

Совѣты начинающему играть на скрипкѣ,

сочиненіе А. Ѳ. Львова.

С.-Петербургъ. 1859. Въ типографіи Стелловскаго.

(съ приложеніемъ 24-хъ музыкальныхъ примѣровъ).

Музыкальные примѣры, посвященные Его Высочеству принцу Георгію Мекленбургъ-Стрелицкому,—носятъ еще и особое заглавіе:

24 Caprices
pour le Violon seul,
approuvés par le Conservatoire de Bruxelles.

Имя Алексѣя Ѳедоровича Львова, какъ отличнаго виртуоза на скрипкѣ, многіе десятки лѣтъ пользуется во всей Европѣ вполнѣ-заслуженною знаменитостью. Немногіе изъ первостепенныхъ скрипачей въ Европѣ могли состязаться съ русскимъ виртуозомъ-дилетантомъ, когда онъ исполнялъ «приму» въ Гайдновскихъ, Моцартовскихъ или Бетховенскихъ квартетахъ. Пѣніе смычка въ «Adagio», чистота интонаціи и щеголеватость «отдѣлки» въ пассажахъ, выразительность, доходящая до огненной увлекательности, всѣмъ этимъ въ такой степени, какъ А. Ѳ. Львовъ, обладали немногіе изъ виртуозовъ на свѣтѣ. Это своими приговорами подтвердили и Спонтини, и Мендельсонъ, и Мейерберъ, и Берліозъ, и Вьетанъ, и Липинскій, и Беріо.

Превосходною надо назвать нынѣшнюю мысль нашего именитаго русскаго музыканта: подѣлиться съ соотечественниками своею долговременною опытностью на поприщѣ виртуозномъ, своимъ глубокимъ техническимъ знаніемъ скрипки.

Желая завѣщать русскимъ скрипачамъ полезные совѣты для изученія ихъ столько богатаго, и столько труднаго инструмента, А. Ѳ. Львовъ исполнилъ свою мысль *словомъ* и *дѣломъ*, т. е. дидактическими замѣчаніями объ устройствѣ скрипки, о стилѣ скрипичной игры и объ условіяхъ ея совершенства; и 2) практическими этюдами, экзерсисами, вновь сочиненными, по образцу лучшихъ въ свѣтѣ этюдъ,—и съ постоянною мыслью развить въ ученикѣ то одну, то другую сторону бѣглости лѣвой руки въ трудностяхъ интонаціи, то одинъ, то другой пріемъ свободнаго и правильнаго владѣнія смычкомъ.

*) Театр. Муз. Вѣстникъ, № 8.

Въ предисловіи авторъ говоритъ какимъ именно наставникамъ и какимъ образцамъ онъ особенно обязанъ въ изученіи скрипки и что именно побудило его къ изданію нынѣшняго его сочиненія.

Дидактическіе совѣты расположены въ III-хъ главахъ.

I Глава. *Общія замѣчанія.* Авторъ ставитъ два общія условія хорошей игры на скрипкѣ:

1) Хорошій инструментъ.

2) Усвоеніе себѣ правилъ, завѣщанныхъ великими артистами, и неизмѣнныхъ, пока скрипка будетъ существовать.

NB. Съ замѣчаніемъ автора, тутъ высказаннымъ, что «различіе между такъ называемою *классическою* и *романтическою* игрою ни что иное, какъ фантасмагорія»—довольно трудно согласиться, тѣмъ болѣе, что въ III главѣ, упоминая объ игрѣ Паганини, авторъ сообщаетъ, что этотъ феноменальный виртуозъ, который исполненіемъ своихъ собственныхъ сочиненій превосходилъ всякое описаніе, приводилъ слушателей въ такой восторгъ и изумленіе, что слышанное казалось какимъ-то несбыточнымъ сномъ, — былъ между тѣмъ *несовсѣмъ удовлетворителенъ* въ исполненіи концертовъ *Віотти*, *Роде, Бальо, Крейцера* (т. е. скрипачей такъ называемой классической, солидной школы) и еще менѣе удовлетворителенъ (какъ замѣчали многіе)—въ квартетахъ. Далѣе самъ-же авторъ прибавляетъ, (стр. 10), что, услышавъ въ Парижѣ игру *Баліо* въ квартетахъ Гайдна и Моцарта, онъ вполнѣ понялъ и оцѣнилъ развитіе между свойствами строгаго и правильнаго стиля и такъ называемыми нововведеніями Паганини. Слѣдовательно, самъ авторъ сознается, что между такъ называемою *классическою* игрою и такъ называемою *романтическою* (á la Paganini) различіе *есть*.

Дѣло другое—превосходное убѣжденіе автора, высказанное по этому случаю именно въ III главѣ, что такъ называемая романтическая школа очень *вредна* для истиннаго искусства.

Вотъ драгоцѣнныя слова автора:

«Обольщенные славою *Паганини*, весьма многіе артисты, бывшіе на пути игры правильной и сознательной, стали подражать ему, не размысливъ о возможности такого подражанія. Изученіе всякой методы требуетъ времени и огромныхъ трудовъ; но вотъ разница: отъ истинно-художнической, или такъ называемой классической методы можно идти ко всякой методѣ, по какому угодно направленію, и между тѣмъ сохранить возможность исполнять произведенія классическихъ безсмертныхъ композиторовъ разныхъ стилей, въ ихъ настоящемъ характерѣ; отъ методы-же *Паганини* не идетъ пути никуда, да и самой его методы достигнуть невозможно, ибо его метода была совершенно индивидуальная, ему одному принадлежащая и для всѣхъ другихъ вполнѣ замкнутая.—Не должно думать, что разныя фигуры, которыя намъ выдаютъ за *методу Паганини*, были настоящая его метода. Нѣтъ, она умерла съ нимъ навсегда, какъ игра оригинальнаго актера, который могъ

нравиться—именно своей исключительностію, и своимъ талантомъ выкупалъ свои недостатки; такъ называемая метода *Паганини* можетъ вести лишь къ исполненію, и то далеко не совершенному, сочиненій самаго *Паганини*.

«Была попытка соединить классическую школу съ такъ напрасно называемою *Паганиніевскою*, романтическою,—но эта попытка осталась и должна была остаться безплодною, ибо школа *Паганини* заключалась въ немъ одномъ и выработалась особымъ его темпераментомъ, настроеніемъ его духа и даже обстоятельствами его жизни. Новыя попытки лишь убѣдятъ въ указываемой мною невозможности соединить естественно развивающееся искусство съ случайнымъ и неуловимымъ фантомомъ.

«Я—не знаменитый артистъ *),—но однако-же смѣю утверждать, что если скрипачи, гоняясь за неуловимымъ фантомомъ, забудутъ о томъ, что главный характеръ скрипки—*пѣвучесть*, и обратятъ всѣ силы свои лишь на выдѣлку фокусовъ, извѣстныхъ подъ ложнымъ названіемъ *Паганиніевскихъ*, то такіе артисты горько раскаются; они отвыкнутъ отъ настоящаго, художественнаго исполненія на скрипкѣ, потеряютъ время и исказятъ свои способности,—а между тѣмъ флажолеты и щипки успѣютъ уже всѣмъ надоѣсть и падутъ безвозвратно въ мнѣніи публики. Эта эпоха уже начинается».

II. *О скрипкѣ вообще*. Здѣсь изложено вкратцѣ устройство скрипки, условія хорошихъ струнъ, хорошаго смычка, и разсказаны главные факты изъ исторіи скрипки, съ указаніемъ сочиненій, откуда желающіе могутъ почерпнуть болѣе подробныя свѣдѣнія объ этомъ, интересномъ для скрипачей, предметѣ.

Любопытнымъ прибавленіемъ къ этой главѣ служитъ изложенная въ концѣ «Совѣтовъ» исторія отличной скрипки, работы знаменитаго мастера Маджини, находящейся теперь во владѣніи А. Ѳ. Львова.

III. *О разныхъ пріемахъ игры на скрипкѣ*. Здѣсь изложены весьма обстоятельно необходимыя *техническія условія* игры на скрипкѣ, собственно—механизма игры, безъ которыхъ скрипачъ никогда не достигаетъ виртуозности. Это—самая интересная часть изданныхъ А. Ѳ. Львовымъ «Совѣтовъ». Приведемъ нѣсколько строкъ общихъ замѣчаній о виртуозной техникѣ, отличающихся самымъ вѣрнымъ взглядомъ автора на предметъ свой.

«Человѣкъ, и съ большимъ, и съ малымъ талантомъ, не долженъ выпускать изъ вида, что въ каждомъ родѣ инструментовъ есть такія особенности и условія, которыхъ никакой учитель не можетъ передать ученику; лишь собственнымъ, отчетливымъ трудомъ и собственнымъ прилежнымъ наблюденіемъ можно усвоить себѣ характеристику инструмента.—Дѣло учителя—показать удобнѣйшій путь къ достиженію цѣли, но ученикъ долженъ идти самъ, на сколько природа одарила его способностями; напримѣръ: въ смыч-

*) Одна авторская скромность допустила такое выраженіе. Никто, кромѣ, быть можетъ, гг. Директоровъ Русскаго (!) Музыкальнаго Общества, спорить не станетъ, что А. Ѳ. Львовъ—*артистъ* въ полномъ смыслѣ слова и артистъ—европейски-*знаменитый*.

ковыхъ инструментахъ—степень нажатія смычковой пряди къ струнамъ, сообразно значенію музыкальной фразы; въ фортепіано—сгибъ пальцевъ, ихъ эластичность, степень давленія пальцевъ на клавиши; въ органѣ—выдержка пальцевъ, открывающая вполнѣ клапаны трубъ, взаимное сопряженіе пальцевъ для произведенія легато и пр.; въ духовыхъ инструментахъ—то, что называется амбушюръ (embouchure), т. е. согласованное движеніе губъ, личныхъ мускуловъ и дыханія,—всѣ этого рода условія игры даются лишь собственному труду ученика; на этотъ трудъ должно рѣшиться и не тяготиться имъ; лишь такимъ путемъ можно приспособить свой организмъ къ требованіямъ инструмента, а инструментъ подчинить вполнѣ своему организму, такъ, чтобы игра сдѣлалась не рядомъ напряженныхъ усилій, всегда обличающихъ незрѣлость музыканта, но вольнымъ, почти безсознательнымъ проявленіемъ его музыкальнаго чувства; чтобы, словомъ, онъ игралъ, какъ онъ дышетъ, свободно и естественно. Такого полнаго усвоенія себѣ инструмента никогда нельзя достигнуть слѣпымъ подражаніемъ той или другой методѣ; можно перенять нѣсколько фразъ, нѣсколько оттѣнковъ, какъ перенимаютъ попугаи; въ такой игрѣ будетъ вся внѣшняя обстановка искусства, но жизни въ ней не будетъ; такъ нѣкоторые пѣвцы заучиваютъ нѣсколько блестящихъ модныхъ пьесъ, не умѣя пропѣть порядочно простой гаммы;—но музыка-ли это? Этимъ механическимъ выкрикиваніемъ пошлыхъ фразъ можно-ли произвести то глубокое, художественное впечатлѣніе, которое производится настоящею музыкою, настоящимъ исполненіемъ?—Изящное чувство, врожденное человѣку,—обмануто и мститъ за себя невыносимымъ пресыщеніемъ уха и недовольствомъ души».

Изъ собственно-техническихъ совѣтовъ выдержекъ не приводимъ, тамъ полезно рѣшительно каждое слово и, по мнѣнію моему, каждый русскій скрипачъ необходимо долженъ имѣть подъ рукою эти золотые «Совѣты». Для начинающаго это будетъ прямымъ руководствомъ, которое замѣнитъ ему недостаточныя иногда указанія учителя; для полу-виртуоза или даже и совсѣмъ виртуоза будетъ не лишнимъ провѣрить свою практику съ практическими замѣчаніями *такого* скрипача, какъ А. Ѳ. Львовъ.

Нотные примѣры, т. е. 24 каприза, составляющіе тетрадь въ 57 страницъ, снабжены *французскимъ* письмомъ къ автору отъ знаменитаго скрипача *Беріо*, бывшаго въ Петербургѣ въ послѣдніе мѣсяцы 1859 года.

Вотъ содержаніе этого письма:

«Я просмотрѣлъ съ величайшимъ интересомъ 24 этюда или каприза, испрашиваніемъ мнѣнія о которыхъ вамъ угодно было меня почтить.

Оригинальность этого сочиненія, разнообразіе пріемовъ и средствъ скрипичнаго механизма и изящество мелодическаго изобрѣтенія, дѣлаютъ эти этюды произведеніемъ классическимъ, достойнымъ стоять на ряду съ сочиненіями великихъ мастеровъ».

После такой рекомендаціи со стороны знаменитаго виртуоза-преподава-

теля скрипичной игры въ одной изъ лучшихъ въ свѣтѣ консерваторій (въ Бельгійской, знаменитой именно образованіемъ отличныхъ скрипачей), наше мнѣніе, еслибъ оно противорѣчило словамъ Беріо, могло-бы, по справедливости, показаться только неумѣстнымъ оригинальничаньемъ; въ другомъ-же случаѣ, т. е. какъ теперь, въ случаѣ полнаго согласія съ этой сильною похвалою, наше мнѣніе не въ состояніи прибавить вѣса къ похвалѣ, высказанной *специалистомъ*.

Какъ-бы то ни было, для меня, какъ русскаго, посвятившаго себя музыкѣ, въ высшей степени отрадно и въ свою очередь заявить публикѣ, что одинъ изъ моихъ соотечественниковъ издалъ въ свѣтъ музыкальное сочиненіе съ опредѣленною, полезнѣйшею для искусства цѣлію, что это сочиненіе вполнѣ *отвѣчаетъ* своей цѣли, (какъ въ томъ удостовѣрили меня многіе скрипачи, съ мнѣніемъ которыхъ я совѣтывался, не довѣряя собственному, не спеціальному по скрипкѣ знанію), и что, наконецъ, со стороны эстетической, со стороны собственно музыкальныхъ формъ, эти этюды А. Ѳ. Львова могутъ и на мой взглядъ, съ честію занять свое мѣсто рядомъ съ европейски-знаменитыми этюдами и экзерсисами Роде, Лафона и Крейцера. Эти великіе скрипачи въ сочиненіяхъ своихъ, а Роде и Лафонъ игрою своею, служили *образцомъ* А. Ѳ. Львову, по собственнымъ его словамъ.

Совершенная оригинальность въ дѣлѣ скрипичной педагогики въ наше время столько-же мало возможна, какъ, напримѣръ, совершенная оригинальность въ изложеніи грамматики французскаго или нѣмецкаго языка. Истинно-скрипичные пріемы, въ стилѣ строгой, классической игры, для автора нынѣшнихъ этюдовъ, должны быть рѣшительно тѣ-же самые, какими были во время Роде, Лафона и Крейцера. Одна цѣль, одни средства — вызовутъ непремѣнно и большую или меньшую родственность въ самой музыкѣ этюдовъ. При всемъ томъ, авторъ успѣлъ часто сохранить своеобразность и со стороны чисто-музыкальнаго изобрѣтенія. Два каприза, кромѣ того, именно: 2-й (въ A-moll) и 7-й (въ A-dur) сочинены на мотивы національные, *русскіе*.

Этюды расположены по порядку 12 мажорныхъ тоновъ, съ ихъ минорными *параллельными* (1-й C-dur;—2-й A-moll;—3-й G-dur;—4-й E-moll;—5-й D-dur;—6-й H-moll;—7-й A-dur;—8-й Fis-moll;—9-й E-dur;—10-й Cis-moll;—11-й H-dur;—12-й Gis-moll;—13-й Ges-dur;—14-й Es-moll;—15-й Des-dur;—16-й B-moll;—17-й As-dur;—18-й F-moll,—19-й Es-dur;—20-й C-moll;—21-й B-dur;—22-й G-moll;—23-й F-dur;—24-й D-moll). Себастіанъ Бахъ въ своемъ «Clavecin bien tempéré» слѣдовалъ другому порядку гаммъ—C-dur, C-moll, Cis-dur, Cis-moll и т. д. Автора скрипичныхъ этюдовъ руководилъ вѣроятно разсчетъ тожественности *позицій*, *хватокъ* въ гаммахъ параллельныхъ.

Въ видахъ *особенной* пользы для владѣнія смычкомъ замѣчательны: этюдъ 6 (стакатто въ одинъ смычокъ большею частію), этюдъ 17, въ стилѣ

«серьезнаго» смычка, напоминающемъ скрипачей временъ Тартини и Фіорилло,—и этюдъ 20 (C-moll), гдѣ со вкусомъ и мастерствомъ соединены самые разнообразные пріемы смычка. Въ очень многихъ этюдахъ композиторъ употребилъ двойныя ноты и иногда замѣчательно со стороны контрапункта (наприм. въ Andante большаго этюда 9, E-dur; также въ этюдахъ 11, H-dur).

Мелодичностью отличаются почти всѣ, гдѣ, кромѣ пассажей, дано смычку широкое пѣніе, напр. Andante № 1, Andante № 11.

Этюдъ 16, B-moll—превосходенъ какъ страстно-пѣвучая музыкальная пьеса, требующая патетической выразительности въ игрѣ. При трудности тона (съ 5 бемолями) понятно, что *вѣрность* игры въ этомъ этюдѣ составляетъ задачу не совсѣмъ легкую и оттого, при глубокой музыкальности этюда, сообщаютъ ему и необыкновенную практическую пользу.

Вообще говоря, почти каждый изъ этихъ этюдовъ даетъ большое *музыкальное наслажденіе.*

Капризы написаны для *одной* скрипки, безъ всякаго аккомпанимента, въ видѣ экзерсисовъ, упражненій ежедневныхъ. По *музыкальности* самого сочиненія, желательно, чтобъ композиторъ издалъ фортепіанный аккомпаниментъ къ этимъ этюдамъ (хотя-бы ad libitum).

Въ нынѣшнемъ видѣ этюдовъ, аккомпаниментъ къ нимъ на ф. п.—*экспромптомъ*, т. е. съ отгадываніемъ гармоніи, согласно ходу мелодической партіи, составляетъ интересную задачу для опытныхъ гармонистовъ—но такихъ, конечно, въ Россіи не черезъ-чуръ много, и каждый изъ занимающихся скрипичною игрою никакъ не можетъ разсчитывать на случайное сближеніе съ такимъ опытнымъ музыкантомъ. Между тѣмъ игра съ ф. п. прибавила-бы еще больше занимательности этимъ отличнымъ этюдамъ.

Превосходный трудъ русскаго музыканта дѣлаетъ автору величайшую честь, принося скрипачамъ пользу и увеличивая музыкальную сокровищницу вообще.

„Жизнь за Царя“ и „Русланъ и Людмила“ *).

Оперы М. И. Глинки, какъ созданія высоко-художественныя, какъ произведенія единственнаго, до сихъ поръ, русскаго *геніальнаго* музыканта, даютъ обильное поле для критическихъ изслѣдованій, со всѣхъ возможныхъ сторонъ. Цѣлая теорія «народности» въ оперной музыкѣ должна опираться на произведенія Глинки, какъ на краеугольный камень. Все будущее развитіе музыкальнаго искусства въ Россіи тѣсно связано съ партитурами Глинки. Но чѣмъ выше, важнѣе предметъ изслѣдованія, тѣмъ и самыя изслѣдованія должны быть глубже и дѣльнѣе. Основательная музыкальная критика, по моему мнѣнію, неразлучна съ подробностями чисто-техническими, слѣдовательно, съ нотными примѣрами.

Ясно, что всему этому настоящее мѣсто только—въ отдѣльныхъ книгахъ, или въ журналѣ чисто-спеціальномъ по музыкѣ.

Читатели «Русскаго Міра», слѣдовательно, да не ожидаютъ, чтобы предлагаемыя имъ на этотъ разъ статьи объ операхъ Глинки были пространнымъ разборомъ обѣихъ оперъ съ цѣлію догматическою.

Нѣтъ, нынѣшняя параллель двухъ твореній Глинки имѣетъ характеръ чисто *полемическій*, вызвана журнальною же статьею объ этомъ самомъ предметѣ. «Какою именно?» —узнаете изъ слѣдующаго объясненія.

Кому изъ читающей петербургской публики не памятны удивившія свѣтъ, въ мартѣ текущаго года, печатныя «простыни» достославнаго Александра Васильевича, господина Лазарева?

Невыразимо-назидательные вообще, какъ психологическій феноменъ, эти образцики «совсѣмъ особаго рода» начитанности, грамотности, особаго рода логики и эстетики, пишущему настоящія строки открыли сверхъ того глаза на одинъ (совсѣмъ сторонній для абиссинскаго маэстро) фактъ, а именно: указали на существованіе въ русской журнальной литературѣ одной *статьи* объ операхъ Глинки, которыя—не будь на свѣтѣ простыни г. Лазарева—канула-бы въ вѣчность преспокойно, тогда какъ, по самому существу дѣла, оставаться безъ возраженія не должна.

*) «Русскій Міръ» № 67.

Въ первомъ же столбцѣ своихъ колоссальныхъ «Замѣтокъ о многомъ», подъ заглавіемъ: «*Wanderer и безъименный критикъ С.-Петербургскихъ Вѣдомостей*», Александръ Васильевичъ, г. Лазаревъ, со свойственными ему одному геніальными переходами отъ предмета къ предмету, въ лирическомъ безпорядкѣ, успѣлъ уже нѣсколько разъ «уязвить» фельетониста Спб. Вѣдомостей, успѣлъ уже сдѣлать г. Очкину колкій вопросъ: знаетъ ли г. Очкинъ, «гдѣ живутъ галлы въ Абиссиніи, какую исповѣдуютъ вѣру и какіе вообще ходятъ деньги въ Абиссиніи»,—успѣлъ уже разсказать свое знакомство съ Мейерберомъ, ожидавшимъ концерта г. Лазарева въ продолженіе цѣлыхъ трехъ четвертей часа и т. д.; потомъ дѣлаетъ слѣдующую смѣлую модулацію (приводимъ текстъ «простыни» съ математическою точностью, съ сохраненіемъ орѳографіи, знаковъ препинанія и т. д).

«И какъ много значитъ: исполненіе сочиненія и имя за границей! Покойный М. И. Глинка, котораго *истинно-волшебной* оперой: «Русланъ и Людмила» великолѣпно поставленной на сценѣ Большаго театра, мы восхищались еще въ 1843 году, былъ въ послѣднее время его жизни застигнутъ совершенно неумѣстной гласностью (?): будто бы М. И. Глинка бралъ уроки контрапункта у одного изъ берлинскихъ музыкальныхъ теоретиковъ. Въ одномъ изъ русскихъ журналовъ мы прочли статью подъ названіемъ: «*Многострадальная опера*». Авторъ статьи ставитъ М. И. Глинку, какъ опернаго писателя, за Глюкомъ и Моцартомъ. Мы слышали въ Берлинѣ оперы Глюка: «*Орфей и Фуридисъ*» (!), «Ифигенія въ Таврндѣ», и думаемъ, что М. И. Глинка, какъ оперный писатель справедливѣе (?) можетъ быть *поставленнымъ* вслѣдъ за Моцартомъ. Статья подъ названіемъ: «Многострадальная опера», извѣстила, что прекрасная опера! «Русланъ и Людмила», *сгорѣла* (?) вмѣстѣ съ «Театромъ-Циркомъ» (и т. д.).

У Александра Васильевича, господина Лазарева, какъ извѣстно, собственная своя логика, своя грамматика, собственные свои эстетическіе доводы; слѣдовательно, онъ одинъ только можетъ разъяснить, кому именно *онъ* въ своей фразѣ отдаетъ предпочтеніе: Глинкѣ ли, Моцарту ли, или автору оперы «Орфей и Фуридисъ»?—Г. Лазареву въ этихъ дѣлахъ законъ не писанъ. По упомянутая имъ какая то статья въ русскомъ журналѣ, гдѣ Глинка ставится *за* Глюкомъ и Моцартомъ (что такое?) и гдѣ извѣщаютъ, что *вся опера* «Русланъ и Людмила» *сгорѣла* (что такое??),—непремѣнно должна быть въ свою очередь столько же любопытна, какъ и Лазаревскія простыни. Надобно было справиться въ журналахъ.

По справкѣ оказалось, что А. В. господинъ Лазаревъ цитировалъ вѣрно, да еще въ добавокъ—безсознательно, инстинктивно, разумѣется, какъ и подобаетъ истинному генію,—съумѣлъ поправить грамматическую ошибку въ заглавіи статьи.

Статья написана и подписана В. В. Стасовымъ, помѣщена въ первой апрѣльской книжкѣ *Русскаго Вѣстника* за 1859 г. (современной лѣтописи,

стр. 234—244) и называется въ подлинникѣ не «*многострадальная*», а *многострадатель (?) опера*. Содержаніе статьи не менѣе странно и угловато, какъ и ея заглавіе, и имѣло всѣ права на полную симпатію со стороны абиссинскаго маэстро. Взгляды В. В. Стасова на музыку Глинки, на значеніе этой музыки въ искусствѣ вообще и на требованія опернаго идеала до крайности замѣчательны и вызываютъ, конечно, возраженія чуть не въ каждой строкѣ. А такъ какъ подобная полемика должна непремѣнно имѣть въ основаніи довольно обстоятельную *параллель* между обѣими операми Глинки и притомъ, будучи тѣсно связана со многими эстетическими вопросами, занимающими современный намъ музыкальный міръ, то я считаю полезнымъ: замѣчаніями моими противъ статьи В. В. Стасова, написанными уже съ полгода назадъ, подѣлиться съ публикою, въ той увѣренности, что разсужденія объ операхъ Глинки—будутъ всегда своевременны, всегда *кстати*.

«Hies reasons are as two grains of wheat hid in two bushels of chaff; you shall seek all day ere you find them; and vhen you have them, they are not vorth to search».

Merchant of Venice. Act 1. Sc. 1.

«У него мысли точно два зерна пшеницы въ двухъ четверикахъ мякины; проищешь цѣлый день, пока найдешь; а нашелъ, такъ увидишь, что и искать-то не стоило».

Шекспиръ. Венеціанскій купецъ. Дѣйст. 1. Сц. 1.

При шероховатостяхъ языка, при совершенномъ иногда неумѣньи автора распорядиться сколько нибудь складно и изящно запасомъ мыслей, въ которыхъ иногда смутно мелькаетъ правда,—довольно трудно догадаться, какая цѣль статьи: «Многострадальная опера»? Чего именно хотѣлъ В. В. Стасовъ?

Рѣчь идетъ о второй оперѣ Глинки: «Русланъ и Людмила». Опера эта, по мнѣнію и выраженію В. В. Стасова, есть, будто-бы, «художественная страдалица» (?) (стр. 239), такъ какъ ее преслѣдуютъ, отъ самаго времени ея созданія до сей поры, особенныя несчастія и гоненія, бѣды и неудачи, «которыхъ никогда не испытывало у насъ *ни одно другое* художественное произведеніе» (стр. 235).

Между тѣмъ опера эта заслуживаетъ, конечно, не такой, а самой блистательной участи, ожидающей ее въ отдаленномъ будущемъ, какъ оперу геніальнѣйшую, которая безмѣрно выше первой оперы Глинки: «Жизнь за Царя» (стр. 240—242); какъ оперу безсмертную, «послѣ созданія которой у Глинки есть только два соперника въ оперномъ мірѣ: Глукъ и Моцартъ» (стр. 242).

Всѣмъ, кто знакомъ съ оперною музыкою вообще и съ операми Глинки, въ частности, невѣрность взглядовъ В. В. Стасова съ перваго взгляда

очевидна; но такъ какъ нѣтъ мнѣнія, высказаннаго съ самоувѣренностью, съ притязаніемъ на серьезную мысль, которое не нашло бы себѣ и приверженцевъ, а также, чтобы не подпасть подъ упрекъ за изреченіе приговора безъ суда, надобно разсматривать по порядку каждый изъ трехъ главныхъ пунктовъ, которыхъ можно доискаться въ статьѣ, а именно разсмотрѣть:

I, какимъ *особеннымъ*, будто-бы, несчастіямъ подвергалась опера Руслана съ 1842 по 1859 годъ?

II, въ чемъ состоитъ высказываемое В. В. Стасовымъ, *безусловное превосходство* «Руслана» надъ «Жизнью за Царя»?

III, можетъ ли опера «Русланъ» занять, отводимое ей В. В. Стасовымъ, безусловно *высшее мѣсто* на оперномъ горизонтѣ XIX вѣка?

I.

«Надо начать съ того», говоритъ В. В. Стасовъ, «что когда Глинка еще только задумалъ свою оперу, онъ никакъ не могъ сладить *съ самымъ простымъ дѣломъ*, найти себѣ либретиста».

Надо начать съ того, скажемъ и мы въ свою очередь, что найти себѣ сюжетъ по вкусу, и для заранѣе обдуманнаго плана оперы, найти совершенно послушнаго и талантливаго либреттиста—дѣло ничуть *не самое простое* (!?), а всегда *самое трудное* и *очень рѣдкое*. Въ этомъ могутъ поручиться В. В. Стасову рѣшительно всѣ, кто писалъ или принимался писать оперы—на русскомъ-ли, на нѣмецкомъ-ли, на французскомъ или итальянскомъ—все равно. Плачъ и жалобы музыкантовъ на недостатокъ текстовъ и тексто-сочинителей для оперъ раздавались и раздаются повсюду. Литераторы избѣгаютъ сотрудничества съ музыкантами, считая сочиненіе стиховъ *подъ* музыку или *для* музыки трудомъ неблагодарнымъ даже унизительнымъ. Оно и было такъ, отчасти, когда на «текстъ» оперы смотрѣли, какъ на *подкладку* музыкальнаго платья, на канву для музыкальныхъ узоровъ; когда и на планъ оперы, какъ пьесы, смотрѣли съ совершеннымъ пренебреженіемъ, потому что не въ пьесѣ дескать дѣло, а въ музыкѣ. При этомъ, разумѣется, забывали, что лучшія на свѣтѣ, удачнѣйшія оперы вышли такими именно вслѣдствіе счастливыхъ для музыки данныхъ сюжета (всѣ оперы Глука, даже Донъ-Жуанъ, Весталка, Водовозъ, Фрейшюцъ и т. д.); а наоборотъ, самая лучшая музыка не могла спасти оперъ съ текстами нелѣпыми («Эвріанта» Вебера, «Cosi fan tutte» Моцарта). У насъ по немногочисленности и немузыкальности литераторовъ вообще, способные либреттисты—cosa rarissima!

Любопытно бы узнать, съ чего именно В. В. Стасовъ взялъ себѣ убѣжденіе, что найти либретто дѣло *самое простое?!* Логика чисто Лазаревская.

Въ отношеніе къ Руслану трудность еще увеличилась—только не *случайно*, какъ воображаетъ себѣ В. В. Стасовъ — а вслѣдствіе характера творчества въ самомъ Глинкѣ.

По глубинѣ и широкости своего пѣнія, Глинка, конечно, не могъ довольствоваться какимъ нибудь рутиннымъ, дюжиннымъ вздоромъ (если бы даже у насъ *умѣли* легко фабриковать такой условный вздоръ, какъ въ либретахъ «di dieci scudi» для Беллини и Донидзети, уже не трогая скучной памяти ретористовъ, какъ Метастазіо и Да-Понте). Но, съ другой стороны, Глинка, замышляя разныя затѣи музыкальныя, еще недостаточно усвоилъ себѣ *идеалы оперы* и отношеніе опернаго текста въ музыкѣ. Сочиненіе «либретто», какъ работу литературную, Глинка еще отдѣлялъ совершенно отъ внутреннихъ *музыкальныхъ* требованій, тогда какъ въ сущности, тутъ *никакого* раздѣленія быть не должно.

Въ нескладномъ текстѣ «Руслана» *много* разныхъ виновниковъ; либретто этой оперы вышло работою сшивною, мозаичною, не отъ того, что Глинка *не могъ* найти себѣ либретиста, а отъ того, что самъ Глинка, создавая эту оперу отдѣльными картинами, болѣе или менѣе вдохновенными поэзіей Пушкина, и—по недозрѣлости идеала—очень мало заботясь о цѣломъ оперы, *какъ пьесы*, старался только пріискать себѣ стиходѣевъ, готовыхъ накропать что нибудь, почти подъ диктовку композитора и подъ музыку, частію уже написанную. Трудность отношенія либретто къ композитору оперы разрѣшается въ наше время «исключительнымъ» примѣромъ соединенія автора текста и автора музыки *въ одномъ лицѣ*. Глинка жилъ въ эпоху переходную. Но и то, еслибъ *планъ* либретто въ Русланѣ былъ хорошъ, подробности обработки стиховъ *разными* лицами, дѣлу бы почти не повредили.

Вотъ, значитъ, *первая* изъ перечисленныхъ В. В. Стасовымъ *неудачъ*, тяготѣвшихъ надъ Русланомъ,—оказывается чисто-мнимою, и къ области *случайности* недостатки либретто въ Русланѣ ни мало относиться не могутъ.

Затѣмъ слѣдуетъ у В. В. Стасова «чрезвычайно грустныя обстоятельства интимной жизни Глинки, въ эпоху сочиненія Руслана».

Вліяніе *внѣшнихъ* обстоятельствъ на дѣятельность художника, на самое творчество, дѣло весьма проблематическое, ничуть еще недоказанное. Для жизни Глинки, для его біографіи имѣетъ свою важность тяжелое для Глинки время, когда создавался Русланъ. Въ отношеніи самой этой оперы, когда она уже все-таки создавалась, все-таки была написана,—домашнія обстоятельства не имѣютъ, можетъ быть, ровно никакого значенья.

Только Улыбышевы смѣютъ утверждать, что три послѣднія симфоніи Бетховена, пять послѣднихъ квартетовъ его и вторая месса, т. е. высшее изъ всего имъ созданнаго, *пострадали* будто бы въ сочиненіи, отъ того, что Бетховенъ въ то время былъ въ ужасномъ процессѣ изъ-за своего племянника!

— Да и Глинка-ли одинъ испытывалъ горести и страданія среди своего артистическаго поприща?—Не страдаютъ въ жизни только люди съ канатами вмѣсто нервовъ, но такіе, конечно, не дарятъ свѣтъ ни операми, ни симфо-

ніями, и чрезвычайно плохо дѣлаютъ, когда пускаются даже разсуждать о музыкѣ.

Далѣе В. В. Стасовъ перечисляетъ причины *неуспѣха* оперы «Русланъ», при первыхъ ея представленіяхъ. Въ причинахъ много правды, объясненіе факта—вѣрно. Только самый фактъ опять вовсе не можетъ имѣть ни для насъ, ни для оперы никакого особенно важнаго значенія. Неуспѣхъ «Руслана», послѣ значительнаго успѣха «Жизни за Царя», былъ очень горекъ для самого Глинки, остался глубокою раною его души, это—правда. Но вѣдь и «Альцеста» Глука почти упала въ Парижѣ, въ первыя представленія, не смотря на колоссальный парижскій успѣхъ «Ифигеніи въ Авлидѣ», того же Глука, и не задолго до Альцесты; но вѣдь «Фигаро» и «Донъ-Жуанъ» Моцарта въ первыя представленія въ Вѣнѣ успѣха не имѣли; но вѣдь одна изъ геніальнѣйшихъ оперъ въ свѣтѣ «Фиделіо» Бетховена въ первый разъ давалась въ Вѣнѣ, во время осады этого города (1805 г.), передъ публикою изъ... французскихъ офицеровъ, для которыхъ и нѣмецкая пьеса и музыка Бетховена могли быть только «смѣшны», какъ дикая, тарабарская грамота. Громадная слава «Фиделіо» началась лѣтъ тридцать послѣ созданія оперы, то есть, когда для главной партіи явилась геніальная исполнительница—Шредеръ-Девріентъ.

Для высшей, геніальной музыки на сценѣ почти общее правило, что сразу она никакъ не должна ждать успѣха. Исключенія *счастливыя* (какъ «Ифигенія въ Авлидѣ», «Волшебная Флейта», «Фрейшюцъ» и «Жизнь за Царя»), т. е. оперы, получившіе успѣхъ съ самаго начала, *не смотря* на геніальность музыки: одолжены этимъ успѣхомъ особеннымъ обстоятельствамъ, выгодно сложившимся, совсѣмъ независимо отъ достоинства партитуръ. Лучшій союзникъ генія—время. Если въ Русланѣ есть всѣ условія для долгаго, постояннаго сіянія на оперномъ горизонтѣ—эфемерный неуспѣхъ первыхъ представленій этой оперы будетъ только *обыкновеннымъ нормальнымъ* историческимъ явленіемъ. В. В. Стасовъ, слѣдовательно, принимая нормальный порядокъ вещей за исключительный случай, выставляя неуспѣхъ Руслана въ видѣ *особаго преслѣдованія этой оперы судьбою* (?), не вѣдаетъ что говоритъ даже съ своей точки зрѣнія (т. е. считая Руслана—чудомъ искусства). Перечисляя за тѣмъ бывшія доселѣ въ разное время постановки оперы «Русланъ» или частей ея на сценѣ—все жалуясь на всеобщую малую симпатію къ этому произведенію (что опять совсѣмъ въ порядкѣ вещей) и къ подвигамъ артистовъ, которые рѣшились дѣятельностью своею протестовать противъ такой несправедливости, (хотя очень и натуральной) холодности публики—г. Стасовъ доходитъ до бенефиса О. А. Петрова, въ ноябрѣ 1858 года, въ Театрѣ-циркѣ. Жалобы самыя основательныя противъ многихъ «истязаній», которымъ подверглась опера «Русланъ» при послѣдней ея постановкѣ, особенно со стороны произвольнаго урѣзыванья музыки, обезображеніи инструментовки военнаго оркестра, искаженіе темповъ дирижеромъ, недостаточно вникшимъ въ свою важную задачу,

все это уже было, въ свое время, гораздо ранѣе статьи В. В. Стасова, высказано печатно, въ журналѣ специальномъ *).

Тамъ же было сказано: «какъ можно такъ варварски обращаться съ геніальною музыкою, которою отечество должно гордиться?»

Варіаціи В. В. Стасова на чужую тему—дѣло полезное, такъ какъ помѣщены въ большомъ журналѣ для другого и обширнѣйшаго круга читателей, но В. В. Стасовъ опять въ высокой степени не правъ и здѣсь, выставляя урѣзки—искаженія темпомъ и исполненіемъ, въ числѣ *гоненій судьбы* (?), обрушившихся будто бы преимущественно на одного «Руслана».

Сотнею техническихъ примѣровъ очень легко доказать, что почти точно также искажается и опера «Жизнь за Царя» (финалъ, напримѣръ, бала поляковъ въ театрѣ до сихъ поръ не бывалъ нимало не похожъ на то, что написано Глинкой въ партитурѣ; большая часть темповъ берется невѣрно и т. д.).

Всѣ лучшія оперы въ свѣтѣ (еще не касаясь Вагнеровыхъ) болѣе или менѣе тяжко страдаютъ отъ произвола, недобросовѣстности или непросвѣщенія и туповидѣнія пѣвцовъ, режиссеровъ и капельмейстеровъ. Тотъ-ли Донъ-Жуанъ, и на итальянскихъ и на нѣмецкихъ сценахъ, какою эта опера изображена въ партитурѣ? (Огромный, написанный Моцартомъ финалъ 2-го акта *нигдѣ* не исполняется. Что дѣлаютъ итальянцы изъ Фрейшюца? Что сдѣлали французы изъ Эвріанты? Въ какомъ инвалидномъ видѣ является передъ всѣми на свѣтѣ публиками опера, прелестная и геніальная съ тысячи сторонъ—Россиніевскій «Вильгельмъ Тель?»

Опять, слѣдовательно,—доля горькая, злая,—не споримъ, но для *всѣхъ* замѣчательныхъ оперъ—общая! *особаго* преслѣдованія «Руслана» судьбою, словно колдуньей Наиной, что-то не оказывается!

Наконецъ В. В. Стасовъ съ особеннымъ ужасомъ повѣствуетъ о горчайшемъ изъ золъ, постигшемъ «художественную страдалицу»—«о пожарѣ Театра-Цирка» (26 января 1859 г.).

*) Въ Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ, № 46, 23-го ноября 1858 г., тотчасъ вслѣдъ за бенефисомъ Петрова, а не спустя полгода, по случаю пожара въ Театрѣ-циркѣ. Во всемъ техническомъ, В. В. Стасовъ просто повторяетъ мои тогдашнія замѣтки.

У меня сказано: «въ музыкѣ такого стиля, какъ Глинкина, пѣвцы—только одна сторона исполненія, другая, быть можетъ болѣе важная—*оркестръ.* Требованія этой партитуры велики, громадны, тѣмъ болѣе надо осмотрительности, осторожности въ трудѣ того, который въ одномъ лицѣ, сосредоточиваетъ всѣ силы оркестра—я разумѣю «дирижёра».

Въ статьѣ г. Стасова (стр. 237). Но передача оперы не зависитъ отъ однихъ пѣвцовъ—это еще только одна половина—другая половина вся лежитъ въ оркестрѣ, то есть въ дирижерѣ.

У меня было сказано: «темпъ чуть-чуть медленнѣе или чуть-чуть скорѣе того, который задуманъ авторомъ, можетъ совершенно исказить характеръ исполняемой музыки».

Г. Стасовъ—(имитаціями «en écho»)—«Извѣстно, что въ музыкальномъ испол*неніи* отъ измѣне*ненія* дви*женія* совершенно измѣняется смыслъ и физіономія сочи*ненія*.

Въ числѣ сгорѣвшихъ предметовъ, жалобно вопіетъ В. В. Стасовъ, сгорѣла и *вся опера (?)* «Русланъ и Людмила!»—«Нынѣшнее уничтоженіе этой оперы имѣетъ совершенно другое значеніе, чѣмъ уничтоженіе всѣхъ остальныхъ, потому что влечетъ за собой такія послѣдствія, которыхъ не можетъ имѣть уничтоженіе ни одной изъ всѣхъ остальныхъ оперъ, дававшихся въ Театрѣ-Циркѣ».

Вникнемъ въ эту Іеремiаду поближе. Поглядимъ попристальнѣе: какое это *нынѣшнее уничтоженіе* Руслана, имѣющее другое значеніе и другія послѣдствія, чѣмъ *другія уничтоженія* и т. д. Кромѣ забавной неловкости фразы, увидимъ что во всемъ этомъ и толкъ въ недостаткѣ. Что такое значитъ: «сгорѣла *вся* опера?»

Пожары иногда дѣйствительно способствовали къ уничтоженію музыкальныхъ произведеній, бывали безвозвратною ихъ гибелью,— въ тѣхъ случаяхъ, разумѣется, когда сгорали *единственные экземпляры* партитуръ, въ рукописи авторской или въ неповторенныхъ болѣе копіяхъ. Такъ было, напримѣръ, съ цѣлою сотнею неизданныхъ партитуръ Адольфа Гессе, сгорѣвшихъ при бомбандированіи Дрездена, въ 1760 году; такъ было съ цѣлою кипою неизданныхъ партитуръ комическихъ оперъ Іосифа Гайдна; такъ было, какъ пишутъ съ весьма любопытною и, быть можетъ, навсегда погибшею для критики и исторіи музыки, партитурою оперы «Ундина», знаменитаго фантастическаго писателя и музыкальнаго знатока, Теодора Гофмана, для котораго самъ авторъ повѣсти (баронъ Ламотъ Фуке) написалъ либретто.

Ничего подобнаго при пожарѣ Театра-Цирка, по счастію, не случилось. Въ числѣ разныхъ нотъ, писанныхъ и печатныхъ, сгорѣли оркестровыя *партіи* оперы «Русланъ» и *одинъ* изъ казенныхъ экземпляровъ ея партитуры. (Также костюмы и декораціи послѣдней постановки).

Но самъ же В. В. Стасовъ, въ этой статьѣ, перечисляетъ другія *полныя* копіи этой партитуры (къ сожалѣнію еще не изданной вполнѣ, ни въ гравюрѣ, ни литографіи); оказывается, что есть три копіи въ Петербургѣ, да одна въ Берлинѣ *).

Партитура Руслана и партіи оркестра давно уже вновь списаны въ нотной конторѣ Театральной Дирекціи.

Декораціи и костюмы (вовсе не пышные при послѣдней постановкѣ) также къ возобновленію Театра-Цирка подоспѣютъ, вѣроятно въ болѣе блистательномъ видѣ, и опера пойдетъ своимъ чередомъ. Въ чемъ же и что̀ такое значитъ «уничтоженіе» (?) оперы (?)— Въ чемъ злая напасть, страшное гоненіе

*) Или ужь не было ли однимъ изъ затаенныхъ поводовъ статьи именно увѣдомить публику между прочимъ «и о домашнихъ дѣлахъ», т. е. что у Д. В. Стасова (братъ автора статьи) есть-молъ полный экземпляръ «Руслана», подаренный ему сестрою композитора! Бобчинскій просилъ Хлестакова доложить Государю, что въ такомъ-то городѣ живетъ-молъ Петръ Ивановичъ Бобчинскій.

этой оперы судьбою?—Къ чему былъ весь плачъ Марія на развалинахъ Карѳагена?

II.

Переходя къ полемикѣ противъ критическихъ взглядовъ В. В. Стасова на талантъ Глинки и на значеніе обѣихъ его оперъ въ судьбахъ оперной музыки, я долженъ сдѣлать необходимое отступленіе, лично до меня касающееся, долженъ объяснить трудность своего положенія въ настоящемъ случаѣ, когда мнѣ приходится сражаться со слѣпымъ идолопоклонствомъ передъ Глинкою,—розниться въ убѣжденіяхъ съ его исключительными почитателями и, слѣдовательно, казаться, какъ будто, *не на сторонѣ* нашего единственнаго до сихъ поръ музыкальнаго генія, перейти, будто-бы, въ лагерь людей его мало цѣнящихъ.

Спѣшу сказать, что только невѣжество, легкомысліе, неумѣнье дочитываться до настоящаго смысла въ печатныхъ статьяхъ, или явная клевета и недоброжелательство могутъ меня упрекнуть въ малой будто-бы симпатіи, въ недостаткѣ любви къ твореніямъ М. И. Глинки!

Вся долголѣтняя борьба, напримѣръ, съ Ростиславомъ Ѳеофилычемъ возникла только изъ того, что я былъ возмущенъ пустѣйшимъ, мирлифлёрскимъ его разборомъ геніальной оперы «Жизнь за Царя» (въ Сѣв. Пчелѣ за 1854 г.) и тиснулъ разборъ разбора въ «Москвитянинѣ» (въ книжкѣ того же года, 24-й). Изъ любой статьи «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника», (въ продолженіе четырехъ лѣтъ) въ числѣ очень многихъ, посвященныхъ подробному анализу Глинкинскихъ произведеній,—также изъ моей статьи въ «Le Nord» (6 и 7 іюля 1858 г.), обличавшей дикое невѣжество и ребяческіе, техническіе промахи въ каждомъ словѣ знаменитаго (!) Фетиса о двухъ операхъ Глинки: желающіе и умѣющіе видѣть вѣрно — могутъ легко увидѣть весь мой постоянный энтузіазмъ къ музыкѣ нашего великаго соотечественника.

Если же въ послѣдніе два года мнѣ случилось не разъ высказать много кое-чего невыгоднаго въ отношеніи къ оперѣ «Русланъ и Людмила», какъ къ *сценически-музыкальному* произведенію, то это я считаю обязанностью справедливой неодносторонней критики; обязанностью, которая нисколько не мѣшаетъ мнѣ чувствовать и понимать сокровища музыки въ неисчерпаемо-богатой партитурѣ Руслана, до малѣйшихъ ея подробностей; не мѣшаетъ восторгаться этими сокровищами ни на волосъ ни меньше (если не гораздо больше) противъ, напримѣръ, хоть В. В. Стасова *).

*) Въ той самой статьѣ о бенефисѣ О. А. Петрова, которая навлекала на меня негодованіе почитателей Глинки, вотъ, между прочимъ, какіе отзывы о музыкѣ «Руслана»:

«Въ этой оперѣ много сторонъ восхитительной обработки гармонической, ритмической и оркестровой, сторонъ новыхъ, которыя, по моему убѣжденію, способны вызвать цѣлые трактаты не безъ пользы для развитія искусства».

Большіе, очевидные недостатки въ Русланѣ, особенно какъ въ пьесѣ, я сознавалъ *всегда*, изучая эту оперу съ необыкновенною любовью отъ самыхъ первыхъ ея репетицій (въ 1842 году), только не говорилъ публично объ этихъ недостаткахъ, потому что... къ рѣчи не приходилось и не желалось оскорбить раздражительнаго артистическаго самолюбія въ самомъ авторѣ, съ которымъ я былъ пріятельски знакомъ. А теперь и время подоспѣло, и—отъ контраста съ узнаваемыми мною на дѣлѣ *музыкальными драмами* новѣйшаго времени, слабыя стороны Руслана выступили для меня особенно ярко. Вотъ почему я долженъ былъ говорить о нихъ, какъ думаю,—не стѣсняясь кривотолками и опасностью быть понятымъ въ дурную сторону. Въ такомъ духѣ и теперь буду отстаивать свой взглядъ.

Сравнивая обѣ оперы Глинки, В. В. Стасовъ отдаетъ всѣ преимущества Руслану, какъ произведенію будто бы *со всѣхъ* сторонъ болѣе зрѣлому, гораздо сильнѣйшему.

Со стороны собственно *формъ* музыкальныхъ, со стороны технически-музыкальной фактуры никто изъ понимающихъ дѣло не можетъ не отдать предпочтенія—Руслану.

Но будто *этими* одними сторонами и оканчивается *все* сужденіе объ *оперѣ*, о произведеніи драматически-сценически-музыкальномъ?

Само собою разумѣется, что въ довольно подробномъ сравненіи сюжетовъ и достоинства обѣихъ оперъ Глинки, и у В. В. Стасова идетъ много рѣчи о благодарности и неблагодарности того и другого сюжета, о сценичности, о характерахъ и о драматизмѣ.

Къ сожалѣнію, всѣ эти «слова» такъ и остаются «словами»! words, words, words)! Выраженія, термины, слова болѣе или менѣе извѣстныя, тогда только что нибудь *значатъ*, когда употреблены съ толкомъ, когда высказываютъ положительную мысль логически сложившуюся и понятно переданную. Въ статьѣ В. В. Стасова—ничего подобнаго! можно держать милліонное пари, что никто, по внимательномъ прочтеніи статьи, не объяснитъ себѣ: что именно понимаетъ В. В. Стасовъ подъ словами «драматизмъ»,—«сценичность»—«эпическій элементъ въ пьесѣ»—и какъ именно онъ представляетъ себѣ «идеалъ оперы *)»...

«По оркестровкѣ нашъ Глинка занимаетъ одно изъ самыхъ блестящихъ мѣстъ на всеобщемъ музыкальномъ горизонтѣ. Въ силѣ, разнообразіи, обдуманности и прелестной эффектности оркестра, особливо въ Русланѣ (также какъ въ Камаринской и въ испанскихъ танцахъ), Глинка равняется высшимъ героямъ музыки».—Антрактъ передъ 2-мъ дѣйствіемъ—чудесное симфоническое произведеніе, съ которымъ только Бетховенская музыка можетъ равняться! Балетъ 4-го дѣйствія—одно изъ капитальнѣйшихъ созданій новѣйшаго искусства! Какая широкость и смѣлость кисти! Съ самыхъ первыхъ звуковъ марша Черномора тутъ является особаго рода *фантастическій* міръ—le fantastique grotesque, какъ есть элементъ: граціозно-фантастическій,—напримѣръ, въ восхитительномъ «хорѣ цвѣтовъ», одномъ изъ эпизодовъ предыдущей аріи и т. д.

*) Эта сбивчивость, неясность понятій составляетъ общій признакъ многихъ статей

81*

Во второй половинѣ девятаго-на-десять вѣка объ *идеалѣ* оперы трактуется чрезвычайно много. Изъ разсужденій философскихъ, изъ сравнительныхъ критическихъ выводовъ и изъ практики художниковъ выработалась теперь между людьми музыкально-просвѣщенными эстетическая апофоегма, получающая съ каждымъ днемъ больше и больше силу аксіомы:

«Опера должна быть *прежде всего*—драмою».

Да не подумаетъ г. Стасовъ, что я повторяю здѣсь только девизъ теоріи и практики новѣйшаго генія, котораго люди, его не понимающіе, въ насмѣшку прозвали «цукунфтистомъ». Нѣтъ, приведенная мною формула встрѣчается въ сочиненіи музыкальнаго эстетика, еще вовсе не перешедшаго въ лагерь ультра-прогрессистовъ,—въ сочиненіи теоретика, чрезвычайно уважаемаго самимъ В. В. Стасовымъ въ книгѣ «Musik des XIX Jahrhunderts» берлинскаго профессора, А. В. Маркса (стр. 108, 165, 184).

Въ другой своей книгѣ (Beethoven. Band I. § 327), по случаю «Фиделіо» Бетховена, Марксъ замѣчаетъ «какъ, обыкновенно, приступаютъ музыканты къ сочиненію оперы?—они слѣдуютъ только общему своему влеченію. Къ осуществленію желанія создать оперу, они приносятъ свой талантъ, свое умѣнье, лучшую свою волю,—однимъ словомъ: *всего себя*, какъ музыканта.— Но вѣдь *опера не просто музыка* (eine Oper ist nicht *blos* Musik), для нея необходимо осуществленіе драматическаго содержанія *на сценѣ*, а сцена имѣетъ *свои* требованія».

Въ пользу приведенной мною «формулы-аксіомы» лучше всѣхъ возможныхъ теоретическихъ авторитетовъ свидѣтельствуетъ вся *исторія* оперной музыки, т. е. исторія тяготѣнія оперы къ музыкальной драмѣ, тяготѣнія, болѣе или менѣе ясно сознаваемаго, и исторія *помѣхъ* этому стремленію.

Одна изъ этихъ помѣхъ — общеизвѣстна; знакома и В. В. Стасову,— сколько видно изъ презрительныхъ отзывовъ его о направленіи итальянской оперной школы (стр. 243); я разумѣю: виртуозность пѣвцовъ и пѣвицъ и служеніе композиторовъ этимъ виртуознымъ цѣлямъ, въ ущербъ драматическому складу и смыслу.

Противъ этой помѣхи протестовалъ Глукъ и своею великою реформою сдѣлалъ много; открылъ для искусства самый вѣрный и свѣтлый путь; но въ послѣдствіи—увы!—пѣвуны и пѣвуньи, въ коалиціи съ чувственностью публики—опять превозмогли, и искусство сново пошло по кривымъ дорогамъ. Только въ германской оперной школѣ сохранилось отчасти чистое служеніе

В. В. Стасова. Въ 1858 году онъ помѣстилъ въ лейпцигской музыкальной газетѣ (Neue Zeitschrift für Musik) рядъ изслѣдованій надъ—*плагальными* каденцами въ сочиненіяхъ Шопена. Одинъ знаменитый артистъ и тонко-просвѣщенный судья въ музыкальныхъ дѣлахъ (ему, вмѣстѣ съ другою знаменитостью музыкальнаго міра г. Стасовъ *посвятилъ* свои глубокія изысканія) вотъ какъ мнѣ отозвался объ означенныхъ статьяхъ; On ne sait pas précisèment ce qu'il veut dire par ces articles.—Il lui manque *la gouverne*».

искусству и идеалъ оперный не совсѣмъ затерялся. Все это—дѣла, повторяю, общеизвѣстныя.

Но есть другая помѣха оперному идеалу, происходящая не отъ пѣвцовъ, не отъ публики, а отъ собственно музыкальныхъ авторовъ, помѣха не менѣе пагубная, хотя она не столько пагубнаго свойства и еще врядъ ли кѣмъ была серьезно изобличена. Я разумѣю: виртуозность *композиторскую*, щеголянье самымъ *сочиненіемъ* музыкальнымъ, щеголянье композиторскими силами, *помимо* главной цѣли художественнаго произведенія, помимо *сцены, сценической драмы и ея результатнаго смысла.*

Одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ композиторовъ нашего времени—Гекторъ Берліозъ, замыслилъ написать музыку на сюжетъ «Фауста» Гёте,—не въ видѣ оперы, а въ видѣ «драматической легенды» (для исполненія въ концертахъ). Кое-гдѣ изъ главной идеи, вдохновившей Гёте, осталось и въ текстѣ легенды французскаго симфониста (la damnation de Faust), но осталось въ видѣ очень обезображенномъ, искаженномъ. Главнымъ дѣломъ для Берліоза была ничуть не *идея цѣлаго*, не *мысль* «Фауста», а *частности*, плѣнившія французскаго композитора въ германской поэмѣ. Этими частностями (съ приложеніемъ новыхъ, по своему личному вкусу) Берліозъ увлекся до того, что нескладность плана его Фауста въ своемъ родѣ—курьезность образцовая. Напримѣръ, *вся первая* часть легенды, (изъ четырехъ частей) состоитъ въ томъ, что Фаустъ гуляетъ по берегамъ Эльбы и слушаетъ сначала: хороводъ поселянъ (Ronde champêtre), потомъ венгерскій маршъ (Rakotzi-marsch, на мотивъ народный между мадьярами). Какъ самъ Берліозъ *наивно* объясняетъ въ предисловіи, онъ своего Фауста заставилъ прогуливаться по Венгріи для *того только*, чтобъ дать музыкѣ случай для венгерскаго марша, который понравился Берліозу мотивомъ. Маршъ развитъ и оркестрованъ безспорно-на славу! Но безсвязность остается безсвязностью. Драматическая нить легенды—на столько маловажной кажется и самому композитору, что онъ очень любитъ исполнять *отрывки* изъ своего Фауста въ своихъ концертахъ, которыми самъ дирижируетъ. Красоты этой партитуры, именно *отдѣльно* взятыя, выигрываютъ, потому что цѣлое—невыносимо скучно—отъ безсвязности.

Точно такая же «наивная», и для нашего времени непростительная *рапсодичность*, таже нескладность, безобразность, чудовищность въ *планѣ* сочиненія является и въ «Русланѣ» Глинки. Здѣсь финская пѣсня; тамъ персидскій хоръ; тутъ хоръ въ честь Лелю; тамъ лезгинка. И зачѣмъ именно *лезгинка*, мѣстный *кавказскій* танецъ, въ фантастическомъ замкѣ Черномора? Почему тутъ вмѣшался Кавказъ? Резоны точно тѣ-же, какъ для Венгріи и венгерскаго марша въ «Фаустѣ» Берліоза. А въ чемъ же самая опера? Лучше и не спрашивайте! Она въ родѣ программъ для балаганныхъ пантоминъ.

Ясно, что въ идеалѣ музыканта, при замыслѣ «Руслана» ничего иного не было, кромѣ того, чтобы написать богатую партитуру *большой* оперы, по

образцу французскихъ «grand opéra», въ пяти дѣйствіяхъ, съ двумя балетами, съ роскошными декораціями, куда бы вошли разныя музыкальныя картины, разныя *виртуозничанья* колоритомъ и всѣми возможными сторонами композиторскаго дѣла (не пренебрегая и разными затѣйливыми диковинками, гаммой изъ шести цѣлыхъ тоновъ, гаммой карабахской, гуслями, курантами и т. д.); гдѣ бы нашли себѣ выходъ музыкальныя формы и краски, которыя могуче созрѣвали тогда въ талантѣ нашего художника. Общая, результатная идея пьесы—связь, смыслъ сценъ, были для Глинки—при сочиненіи Руслана—дѣломъ еще менѣе важнымъ, чѣмъ сюжетъ Фауста для Берліоза. Сюжетъ оперы былъ только ниткой, на которую Глинка хотѣлъ нанизать свои музыкальные жемчуги и брильянты.

Но—спрашиваю всѣхъ—не лишенныхъ логики,—на вѣсахъ строгой *органической критики* можетъ ли такое ожерелье изъ произвольно-нанизанныхъ на одну нитку перловъ и камней, драгоцѣнныхъ, но чуждыхъ другъ другу — равняться неисчерпаемымъ, глубокимъ сокровищамъ *органическаго единства* въ созданіи поэтическомъ, выросшемъ, разцвѣтшемъ великолѣпно изъ *одной* творческой мысли, какъ изъ зерна?

Разница между красотами цѣлаго художественнаго организма, цѣлаго замкнутаго міра, *вмѣстѣ* съ красотою его составныхъ частей, и между агломератомъ красивыхъ частностей—безъ сомнѣнія недоступна такимъ господамъ, для которыхъ музыка оперы—*конфетки*, а либретто—*блюдечко*, на чемъ эти конфетки подаются.

Вотъ почему и В. В. Стасовъ, толкуя о недостаткахъ характеровъ и дѣйствій въ оперѣ «Жизнь за Царя», толкуя о *неблагодарности* (?) этого сюжета съ драматической стороны, и, напротивъ, о *благодарности*, *богатствѣ* (!) сюжета въ Русланѣ—не замѣчаетъ «бездѣлицы»—а именно, что первая опера Глинки есть *то*, чѣмъ опера *должна быть*—есть драма, въ своемъ полномъ, глубокомъ, естественномъ организмѣ, а «Русланъ»—не драма, не пьеса, слѣдовательно *не опера*, а случайно сложившаяся галерея музыкальныхъ картинъ. Холодность, искусственность зарожденія этой оперы—*какъ цѣлаго*—отражаются въ ней вездѣ и не спасаются никакими геніальными частностями. Она не можетъ никого увлечь, а если этого нѣтъ, зачѣмъ же и занавѣсъ поднимать?

Если даже согласиться съ В. В. Стасовымъ, что въ «Жизни за Царя» только *двое* дѣйствующихъ: Сусанинъ и отрядъ поляковъ (что́ неправда, какъ тотчасъ увидимъ), что въ этой оперѣ будто бы *одна* только сцена—сцена въ лѣсу), то и тогда самая безхитростная логика говоритъ, что *двое* дѣйствующихъ въ произведеніи театральномъ лучше, нежели *ни одного*, и *одна* сцена съ истиннымъ дѣйствіемъ драматическимъ лучше—нежели *ни одной* (въ пьесѣ изъ пяти актовъ) *).

*) При томъ, неужели В. В. Стасовъ не знаетъ или забылъ, что въ числѣ драматическихъ произведеній, всесвѣтно-прославленныхъ образцовыми, есть много такихъ, гдѣ главное дѣйствіе, главный интересъ сосредоточены *на одной сценѣ*, на душевной борьбѣ

Содержаніе оперы «Жизнь за Царя»—чисто-трагическое: подвигъ Ивана Сусанина.—В. В. Стасовъ называетъ этотъ геройскій поступокъ—«*пассивнымъ* самопожертвованіемъ», но, конечно, очень бы затруднился привести примѣръ самопожертвованья «активнаго» — (?!) Безъ «Пассивности» не совершается никакая въ свѣтѣ добровольная жертва, а въ жертвѣ *жизнію* изъ-за глубокаго душевнаго *убѣжденія*—высшій паѳосъ, высшій трагизмъ—прямое геройство, которое поспоритъ съ какою бы то ни было «активностью». Глинка взялъ себѣ задачею: «воспѣть подвигъ Сусанина» и воспѣлъ прекрасно.

Для того, чтобы дать этому факту подвига поэтическое тѣло, необходимъ контрастъ *счастливой* домашней жизни Сусанина, отъ которой онъ вдругъ оторванъ поляками, налетѣвшими какъ коршуны на мирную семью.

Аристотель въ своихъ превосходныхъ правилахъ трагедіи (понятыхъ совсѣмъ на выворотъ французскими лже-классиками), требуетъ, чтобы трагическіе герои были выставлены для зрителей *прежде* среди счастія и довольства. Тутъ среди счастья внезапно обрушивается на нихъ горе и завязываетъ надъ ихъ головой такой узелъ, котораго они разрѣшить не могутъ. Мужество, крѣпость духа—вотъ чего требуетъ отъ нихъ борьба—и они смѣло, твердо смотрятъ въ глаза судьбѣ, самой смерти!..

Такова и трагедія Сусанина!

«Во правдѣ духъ держать—
И крестъ свой взять!
Врагамъ въ глаза глядѣть—
И не робѣть»!

Одни «активные трусы» способны не симпатизировать этого рода трагизму!—Мы видимъ, значитъ, что *дочь* Сусанина, нѣжно любимая и нѣжнолюбящая—лицо вовсе не лишнее, и для увеличенія семейнаго счастія Сусанина, предстоящая свадьба дочери—ингредіентъ въ оперѣ, весьма естественный и удачный.

Для того, чтобы тайкомъ увѣдомить Царя о замыслѣ поляковъ, необходимъ приближенный къ Сусанину парень,—сынъ или пріемышъ, все равно. Ваня, слѣдовательно, для экономіи пьесы необходимъ и В. В. Стасовъ напрасно говоритъ, что Ваня ничего другого не дѣлаетъ, какъ только плачетъ и жалуется.—Ваня—*контральтъ* является въ оперѣ главнымъ представителемъ *элегическаго* начала, и это чрезвычайно художественно; а элегическое начало обусловлено трагизмомъ и унылымъ сѣвернымъ колоритомъ самой драмы.

По какому праву изгонять изъ оперы *элегичность*, потому только, что она *элегична*, изгонять *страданіе*—потому только, что оно «страданіе».

Въ числѣ знаменитыхъ трагическихъ сюжетовъ есть и такіе, гдѣ плачъ и рыданіе составляютъ настроеніе пьесы *основное*, *главное*.—По мнѣнію г. Ста-

одного или двухъ лицъ. Все остальное въ пьесѣ бываетъ или подготовленіемъ или послѣдствіемъ одного главнаго момента. Примѣры даже совѣстно подбирать, такъ они общеизвѣстны.

сова и задачу «Альцесты» Эврипида и Глука придется назвать «болѣзненною» и «сентиментальною»!

Просматривая оперу «Жизнь за Царя» сцену за сценой, мы найдемъ въ ней и дѣйствіе и разнообразіе, при постоянной органичности всѣхъ частей.

Картина пышнаго польскаго бала чрезвычайно кстати и ловко перерѣзываетъ однообразную колоритомъ, хотя очень поэтическую и вѣрную идиллію русской деревенской жизни.

Въ томъ видѣ, какъ теперь даютъ оперу на театрѣ, сцена бала дѣйствительно принимаетъ видъ растянутаго вставнаго дивертиссемента, какъ замѣтилъ В. В. Стасовъ. Но Глинка ли въ этомъ виноватъ?—Его мысль была иная. Главный акцентъ этой сцены долженъ лежать не въ танцахъ г-жи Кошевой и г-жи Лядовой, а на перерывѣ танцевъ неожиданною новостью объ избраніи на царство Михаила Өедоровича Романова. Въ большомъ финалѣ, поляки *негодуютъ* на избраніе Романова, потомъ—послѣ чисто-польской, самонадѣянной выходки отряда смѣльчаковъ (подъ музыку слышанной уже хвастливой мазурки и съ двойнымъ оркестромъ) негодованіе стихаетъ.

Туча московскаго зла
Шуткой веселой прошла!

Поляки опять беззаботно продолжаютъ свои пляски и пированье.

На сценѣ все это не такъ дѣлается. На сценѣ мазурка, въ партитурѣ прерванная внезапнымъ появленіемъ вѣстника, доведена до конца и закруглена, какъ обыкновенный нумеръ вставочнаго дивертиссемента; послѣдняго хора въ этой сценѣ не поютъ вовсе.—Но повторяю, Глинка ли въ этомъ виноватъ?

Послѣ перерыва тихаго семейнаго счастья Сусанина зловѣщимъ прибытіемъ польскаго отряда, въ чудесной сценѣ Сусанина съ поляками, въ избѣ,—польскій и мазурка становятся интегральными частями трагическаго дѣйствія, на ряду съ борьбой въ сердцѣ Сусанина. Вотъ уже сколько глубоко-драматическихъ сценъ, еще гораздо раньше катастрофы! По какому же счету у В. В. Стасова выходитъ *одна* только сцена?

Разставанье Антониды съ отцомъ, безутѣшный плачъ Антониды и чудесно-поэтическій контрастъ этихъ стоновъ и рыданій съ весело-спокойнымъ хоромъ дѣвушекъ, которыя, ничего не зная о бѣдѣ въ домѣ Сусанина,—пришли на дѣвишникъ; наконецъ-переполохъ во всей деревнѣ и свирѣпые возгласы толпы крестьянъ, которые съ топорами и ножами, кольями и дрекольями, бѣгутъ выручать своего старосту изъ рукъ супостатовъ—все это опять истинный, глубокій, живой *драматизмъ* изъ той области, которая очень справедливо и всесвѣтно прославлена, напримѣръ, въ «Водовозѣ» Керубини съ тою разницею, что Глинка, равняясь Керубини въ драматизмѣ этихъ сценъ, значительно превосходитъ его оригинальностью формъ,—формъ *русской* музыки, впервые явившихся на театрѣ.

Мрачный хоръ поляковъ въ лѣсу, не покидая характера мазурки, звучитъ уже чѣмъ-то погребальнымъ; завываніе русской вьюги, безотрадная дикая глушь—чудесная обстановка для тяжкой драмы между поляками, озлобленными какъ стадо волковъ, и непоколебимою твердостью страдальца Сусанина, обрекшаго на гибель и ляховъ и себя съ ними!

Суровый трагизмъ и снѣжные сугробы этой сцены не по вкусу тѣмъ господамъ, которые вездѣ,—независимо отъ сюжета—ищутъ лазурнаго неба и флорентинскихъ садовъ (какъ грошевые диллетанты ищутъ сладко-звучныхъ мелодій и кабалеттъ въ музыкѣ *сплошь*, хотя бы задачей автора было страданіе Уголино въ башнѣ голода).

Наконецъ—эпилогъ: ликованье Москвы и печаль семьи Сусанина. «A priori» можно ожидать, что въ органическомъ осуществленіи этихъ двухъ задачъ эпилога явятся *два* момента, ни больше ни меньше, — т. е. одинъ моментъ, гдѣ на первомъ планѣ *горе* семьи, а торжество народное только—въ перспективѣ, въ отдаленіи,—и другой моментъ, гдѣ на первомъ планѣ—торжество, а скорбная память о Сусанинѣ входитъ только эпизодически, для того, чтобы обратиться въ прославленіе и потонуть въ громогласномъ гимнѣ ликованія и радости.

Точно такъ у Глинки и на самомъ дѣлѣ, и оба момента осуществляются *равно-геніально*.

В. В. Стасовъ о первой сценѣ эпилога вовсе умалчиваетъ, относя ее, вѣроятно, къ *невыгоднымъ* частямъ оперы, на которой, по его мнѣнію «лежалъ гнетъ сюжета съ тоскливымъ и жалобнымъ колоритомъ». Лица, не столько близорукія въ критикѣ и отзывчивыя на истинный драматизмъ и истинную глубокость чувства въ музыкѣ,—въ этомъ началѣ эпилога, кромѣ красоты русскаго марша (когда по сценѣ проходитъ отрядъ войска, на торжество)—который—послѣ, въ заключительномъ гимнѣ, зазвучитъ во всемъ величіи,—кромѣ дивнаго, чудеснѣйшаго перехода отъ этихъ звуковъ торжества къ грустному терцету семьи героя страдальца,—видятъ геніальнѣйшія прелести и въ самомъ терцетѣ, въ разсказѣ Вани о смерти Сусанина. Эта горькая, безутѣшная чисто-русская элегичность—одно изъ высшихъ произведеній Глинки. Лиризмъ, эпосъ, драма и народность тутъ сливаются.

Хору «Славься, славься» и В. В. Стасовъ оказываетъ честь панегирика но... восторгается имъ съ весьма невѣрной точки зрѣнія. В. В. Стасовъ смотритъ на музыку этого хора какъ на отдѣльный народный гимнъ и отдаетъ ему преимущество передъ всѣми существующими народными гимнами, «какъ колоссу передъ букашками» (стр. 242), между тѣмъ, какъ хоръ «Славься, славься святая Русь» не долженъ быть иначе понятъ, какъ вмѣстѣ съ цѣлою оперою и съ движеніемъ *сценическимъ*. Это—ничуть не просто гимнъ (какъ «God save the King», какъ «Gott erhalte Franz den Kaiser», какъ «Боже

Царя храни»)—не отдѣльная, замкнутая въ себѣ «пѣсня»,—это *гимнъ-маршъ*, какъ въ высшей степени вѣрно назвалъ его самъ Глинка *).

Для просвѣщеннаго музыкальнаго вкуса этотъ гимнъ-маршъ не можетъ быть отрѣшенъ отъ «Красной Площади», покрытой толпами народа,—отъ трубнаго звука и колокольнаго звона.

Это ничуть не отдѣльная «музыкальная вещичка», а геніальнѣйшая рамка для исторической драмы Сусанина. Глинка любилъ говорить съ гордостью, что этотъ хоръ (и весь эпилогъ) удачно *осаживаетъ* всю оперу. И Глинка былъ правъ, быть можетъ, гораздо больше, чѣмъ самъ думалъ.

Во всѣхъ существующихъ до сихъ поръ операхъ нѣтъ финальнаго хора, который бы такъ тѣсно былъ сплоченъ съ задачею музыкальной драмы и такою могучею кистью рисовалъ бы историческую картину данной страны въ данную эпоху. Тутъ *Русь* временъ Минина и Пожарскаго—въ каждомъ звукѣ. Между тѣмъ музыкальный мотивъ этого гимна-марша служитъ основою для очень многихъ мелодій въ теченіе самой оперы гораздо ранѣе эпилога,—пронизываетъ всю оперу насквозь **).

Сравните теперь сужденіе г. Стасова объ этомъ эпилогѣ—онъ говоритъ, «что не смотря на геніальность великолѣпнаго хора, весь эпилогъ есть *вставка* вовсе не драматическая» (стр. 241)—и скажите, по совѣсти, понимаетъ ли В. В. Стасовъ хоть что-нибудь въ смыслѣ оперы «Жизнь за Царя», въ оперномъ *драматизмѣ* вообще,—и въ складѣ оперной музыки?

Выставивъ, до очевидности, глубокій драматизмъ въ цѣломъ органическомъ твореніи и во всѣхъ главныхъ сценахъ оперы «Жизнь за Царя» я нисколько не имѣлъ въ мысли доказывать этимъ прямое призваніе Глинки—къ сценическому драматизму, къ музыкальной драмѣ.

Первая его опера вышла драмою отъ сюжета, счастливо выбраннаго для сценическаго организма, отъ цѣльности замысла и вдохновенія; быть можетъ вслѣдствіе именно нѣкотораго недовѣрія къ собственнымъ силамъ, въ первомъ своемъ опытѣ большой національной оперы. Глинка близко держался *смысла* пьесы, какъ путеводной нити, не приносилъ пьесы въ жертву другимъ, чисто-музыкальнымъ цѣлямъ, и создалъ произведеніе превосходное въ цѣломъ и въ частяхъ.

Почувствовавъ въ своемъ геніи новыя, болѣе широкія и могучія силы, вполнѣ довѣряясь именно этимъ только, музыкальнымъ силамъ, Глинка отклонился отъ вѣрной, прямой дороги къ душамъ и сердцамъ слушателей, забылъ о цѣли и цѣльности оперы, какъ сценически-музыкальнаго произведенія и написалъ нѣчто геніальное, но столько же и уродливое.

*) Facsimile подъ литографированнымъ портретомъ, съ фотографіи,—изданіе г. Стелловскаго.

**) Это было мною фактически, т. е. *нотными* примѣрами, доказано въ М. и Т. Вѣстникѣ 1859.

За сто лѣтъ до насъ одинъ изъ рьяныхъ защитниковъ Глука противъ партіи Пиччини, Аббатъ Арно́ (Arnaud), смѣясь надъ итальянскими операми, называлъ ихъ концертами, для которыхъ пьеса только предлогъ (les concerts, dont le drame est le prétexte). Глинка въ направленіи своихъ оперъ, безъ сомнѣнія, крайне далекъ отъ безсознательной итальянщины. Однако «Русланъ» вышелъ тоже какимъ-то концертомъ, или чѣмъ-то такимъ, чему нѣтъ мѣста ни на концертной эстрадѣ, ни на сценѣ, потому что она для этой оперы—лишняя.

В. В. Стасовъ вмѣняетъ Глинкѣ въ огромное достоинство, что «избравъ благородный (!) для оперы сюжетъ изъ Пушкина, Глинка далъ оперѣ совершенно новое значеніе, совершенно новый колоритъ, котораго не было въ игривой очень легкой сказкѣ Пушкина».

Это правда, что общій характеръ оперы «Русланъ» *ни мало* не похожъ на общій характеръ волшебной сказки Пушкина; только выигрышъ ли это для самой оперы? Вотъ въ чемъ вопросъ.

Волшебство, вообще, можетъ лежать въ основѣ поэтическаго произведенія, или какъ серьезная *миѳическая* и *мистическая* обстановка для глубокой душевной драмы («Тангейзеръ», «Лоэнгринъ»—Вагнера) или само по себѣ, какъ пестрый рядъ несбыточныхъ происшествій, комическихъ, забавныхъ, и съ непремѣннымъ поворотомъ всего сюжета къ шаловливости съ проблесками то чувствительности, то насмѣшливости и сатиры. Т. е. или авторъ заставляетъ насъ серьезно *вѣровать* въ сверхъестественную основу сюжета, или—авторъ играетъ, шутитъ своимъ вымысломъ и своими героями. Поэма Пушкина, въ основѣ своей, относится именно къ этой категоріи — волшебнаго, шаловливо-комическаго. Тамъ нѣтъ ни одной данной, которая бы могла *затронуть сердце*. Симпатіи мы не можемъ чувствовать ни къ кому изъ дѣйствующихъ лицъ, которые мелькаютъ и смѣняются, какъ фигуры въ волшебномъ фонарѣ. Характеры въ поэмѣ (весьма не сильной и нисколько не народной) остались смѣло и геніально набросанными экскизами, канвой, по которой юноша-поэтъ вывелъ свои аріостовскіе узоры. Все, что есть хорошаго въ поэмѣ, вся прелесть ея уничтожилась безвозвратно, какъ только вздумали взять этотъ шаловливый вздоръ со стороны *серьезной* (!), какъ только «легкость» направленія превратили въ *тяжелость*. Вся волшебная поэма и въ оперѣ сохранилась, но *цѣлому* не придано миѳическаго и русско-сказочнаго колорита—нисколько; отнято міросозерцаніе комическое, отнята радужная призма легкой сатиры, капризной улыбки, сквозь которую Пушкинъ показываетъ намъ и похожденіе княжны Людмилы, и витязей, ея жениховъ, и любовь старухи Наины къ старику Финну, и волшебство ужаснаго карлика Черномора—но *въ замѣнъ* не дано ни тѣни мысли какого-нибудь глубокаго патетическаго чувства. Нѣтъ, значитъ, ни слезъ, ни смѣха, ни сердечности, ни ироніи, во все продолженіе огромной оперы. Въ результатѣ осталась драматическая безсмыслица и тяжеловѣсная, снотворная скука во впечатлѣніи.

До какой степени въ этой пяти-актной «ошибкѣ въ разсчетѣ», для того, чтобы наслаждаться *красотами* музыки, надо совершенно отвлечься отъ сцены, приведу примѣръ (словами статьи моей въ Муз. Театр. Вѣстникѣ):

«Невѣста Руслана исчезла въ самый часъ брака—вотъ драматическая данность перваго акта.

«Во второмъ дѣйствіи, по открытіи занавѣса—пещера Финна. Къ нему—ни съ того ни съ сего входитъ Русланъ, и словоохотный старикъ, послѣ первыхъ, самыхъ короткихъ разспросовъ Руслана, подробно разсказываетъ ему длинную повѣсть *своей несчастной* любви (баллада во сто стиховъ). Интересно-ли витязю, который въ мучительномъ нетерпѣніи ищетъ по свѣту свою возлюбленную невѣсту, почти жену, слушать исторію о томъ, что какой-то чухонскій колдунъ, совсѣмъ чужой для витязя, сорокъ лѣтъ назадъ былъ влюбленъ въ капризную чухонскую красавицу?... Глинка прельстился поэтическими красотами этого разсказа въ Пушкинѣ (разсказа совсѣмъ съ другимъ значеніемъ *въ поэмѣ*, нежели въ оперѣ, и съ *комическимъ* поворотомъ въ концѣ)—это понятно, и, какъ великій художникъ передалъ эти красоты такими же прелестями музыкальными, не пропустивъ ничего; тутъ отразились, какъ въ зеркалѣ, и суровая живописность финской природы, и пастухи, и рыбаки-пираты, и таинственные сѣдые колдуны, и нѣжная страсть, могучее чародѣйство! Удивительныя картины музыкальныя быстро смѣняются одна другой, но *оперной сцены* тутъ *нѣтъ* совсѣмъ, и оттого, даже въ случаѣ хорошаго исполненія пѣвцомъ, сильнаго впечатлѣнія эта баллада *на театрѣ* произвести не можетъ. Дѣло другое—въ комнатѣ, какъ отдѣльная вещь. Когда самъ авторъ пѣвалъ эту балладу за фортепіано—она дѣйствовала магически, казалась дивомъ дивнымъ. Еще новыя, безподобныя красоты прибавляетъ оркестровка, но въ театрѣ и это все не заглаживаетъ дикаго забвенія сценическихъ законовъ».

Въ послѣдней сценѣ 2-го акта, Руслану опять приходится слушать длиннѣйшій разсказъ Полкановой *головы* (хоръ теноровъ и басовъ унисономъ). Невозможность этого разсказа для сцены была почувствована самимъ Глинкою, послѣ перваго представленія. Эта сцена была урѣзана самимъ авторомъ, въ числѣ многихъ другихъ. Но урѣзка только усилила безсмыслицу въ складѣ всей оперы.

В. В. Стасовъ высчитываетъ недостатки сюжета «Жизни за Царя» въ отношеніи *дѣйствія* и *характеровъ* (мы видѣли *основательность* этого взгляда). Наперекоръ фактамъ и здравому смыслу, г. Стасовъ находитъ, что въ сюжетѣ «Руслана» «такихъ *недостатковъ* нѣтъ». Значитъ, то есть, въ «Русланѣ» г. Стасовъ видитъ и «дѣйствіе» и «характеры!»—Вольному воля!

Съ точки зрѣнія В. В. Стасова (принимая текстъ оперы за «блюдечко» для музыкальныхъ конфектъ), въ самомъ дѣлѣ очень достаточно «характеровъ», когда дѣйствующія лица, разнообразно и пестро костюмированныя (а не въ мужицкихъ кафтанахъ, какъ Сусанинъ), одно за другимъ являются на

сценѣ, пропоютъ каждый свою арію и отойдутъ къ другимъ гостямъ; съ этой же точки зрѣнія и «*дѣйствія драматическаго*» очень достаточно, когда, напримѣръ, Русланъ вонзаетъ копье въ щеку Полкановой головы (вѣроятно *за то,* что она рычитъ всегда очень не музыкально), или когда кукла Руслана вдали сцены летаетъ по воздуху, держась за бороду куклы Черномора. То ли не зрѣлище! И въ театрѣ маріонетокъ не бываетъ диковинокъ больше...

Въ «Жизни за Царя» мы то радуемся, то горько тоскуемъ и скорбимъ, веселимся въ сценахъ дѣвишника, плачемъ съ Антонидой, страдаемъ съ Сусанинымъ, ликуемъ съ народомъ московскимъ на Красной площади. Есть ли тѣнь подобныхъ впечатлѣній въ Русланѣ?

В. В. Стасовъ, восхваляя Руслана, какъ «пьесу», находитъ, что у этой оперы «содержаніе чисто-*эпическое*». Вотъ опять громкое словечко—безъ малѣйшаго смысла въ данномъ случаѣ!

Понятіе эпоса и драмы, конечно, очень смежны и часто, въ поэтическихъ произведеніяхъ, сливаются. И сліяніе это именно *въ оперѣ*, какъ драмѣ особыхъ музыкальныхъ свойствъ, должно встрѣчаться особенно часто. Развѣ не носятъ въ себѣ эпическаго характера и плачъ Антониды и сцена Сусанина въ лѣсу, и эпилогъ всей его драмы? Но вѣдь если поручить разнымъ лицамъ въ древнихъ греческихъ костюмахъ читать по очереди, на сценѣ, стихи изъ Гомеровой Иліады—драмы, пьесы, оперы изъ этого все-таки не составится. *Чисто-эпическое* содержаніе оперы «Русланъ» другими словами выйдетъ: *анти-драматизмъ*, *анти-сценичность*, т. е. качество, выставляемое В. В. Стасовымъ въ похвалу оперѣ, имѣетъ совсѣмъ обратное дѣйствіе.

В. В. Стасовъ самъ сознается, что «Глинка почти совершенно лишенъ способности къ сценичности»—но капитальный это недостатокъ въ сочиненіи Руслана извиняетъ, какъ вы полагаете, чѣмъ? Во первыхъ тѣмъ, что именно такимъ же недостаткомъ страдаютъ, *будто-бы,* и первѣйшіе музыкальные драматики: *Глукъ* и *Моцартъ* (хорошъ резонъ, еслибъ даже фактъ былъ вѣренъ?), и во-вторыхъ тѣмъ, что не должно смѣшивать *драматичность* со *сценичностью*; т. е., что упреки Глинкѣ, въ отсутствіи сценическаго дѣйствія, основаны именно на такомъ «легкомысленномъ» смѣшеніи двухъ разныхъ понятій, тогда какъ *собственно въ музыкѣ* Глинка всегда очень драматиченъ. (Для уясненія дѣла я передаю «смыслъ» убѣжденій В. В. Стасова, не повторяя въ точности его фразъ—«His reasons are...»)

Опять всѣ понятія до крайности сбиты, и знакомство съ операми Глука и Моцарта, какъ видно, послужило В. В. Стасову только во вредъ вѣрности его сужденій.

У Глука и Моцарта, въ тѣхъ мѣстахъ ихъ оперъ, гдѣ музыка *сильно* драматична, необыкновенно сильно и сценическое впечатлѣніе. Сцена скиѳовъ и сцена фурій съ Орестомъ въ «Ифигеніи въ Тавридѣ»; сцена Орфея въ тартарѣ поразительны и музыкой и «дѣйствіемъ», духъ захватывающимъ и внѣшнимъ пластическимъ эффектомъ (при умной и изящной постановкѣ).

Интродукція Д. Жуана, первый финалъ и обѣ сцены со статуей Командора—также.

Всѣ эти сцены, исполненныя не на театрѣ, а въ концертѣ—утрачиваютъ *почти всю* силу свою. Музыка Моцартова «Фигаро» въ концертѣ, въ наше время, можетъ показаться блѣдненькою, мало-занимательною. На театрѣ она—прелесть и совершенство. Иначе и быть не могло.

Приводимые В. В. Стасовымъ «не сценичности» изъ Глука и изъ Моцарта (нѣкоторыя аріи—длинно-обработанныя съ чисто-музыкальной стороны, аллегро изъ секстета въ Д. Жуанѣ и т. д. свидѣтельствуютъ только о недозрѣлости *идеала* опернаго въ *ихъ* время (полстолѣтіемъ раньше «Руслана»), объ уступкахъ, которыя Глукъ и Моцартъ дѣлали музыкѣ и пѣвцамъ, въ ущербъ драмѣ. Какая логика, кромѣ логики В. В. Стасова, изъ этой категоріи *зла помѣхи* для муыкально - драматическихъ произведеній выведетъ *различіе* между драматизмомъ и сценичностью (?) въ талантахъ первѣйшихъ оперныхъ творцовъ?

Въ поэзіи еще могутъ быть рѣдкіе случаи, что драма задумана и создана *не для сцены* («Манфредъ», «Каинъ» Байрона, «Фаустъ» Гёте) — но *опера*, написанная *не для сцены,*—что же она такое?—гдѣ ей мѣсто?

Еслибъ понятіе В. В. Стасова объ оперномъ драматизмѣ не были такъ изумительно спутаны, онъ, не трогая ни колосса Глука (въ формахъ уже отжившихъ), ни Моцарта (съ которымъ нашъ Глинка во всей натурѣ своей имѣетъ очень мало точекъ соприкосновенія),—могъ бы найти для извиненія «Руслану» параллель и поближе, и повѣрнѣе—а именно: въ Веберовомъ «Оберонѣ». Не въ мѣру знаменитая и прославленная нѣмцами эта опера взята изъ поэмы Вилланда, тоже очень далекой отъ народнаго сказочнаго элемента, тоже написанной въ шутливомъ, эротически-шаловливомъ родѣ, текстъ оперы неуклюже выкроенъ изъ поэмы (съ подмѣсью кое-чего изъ шекспировской фантастики);—на потѣху безвкусной лондонской публики, какъ «предлогъ» для богатѣйшихъ декорацій и для музыки «Вебера», только что прославившагося тогда своимъ истинно-безсмертнымъ «Фрейшюцомъ»; тутъ перемѣшана и наплетена всякая всячина изъ области и фантастическаго и романтическаго изъ міра восточнаго, міра эльфовъ и паладиновъ, безъ малѣйшей связи, безъ малѣйшаго толку. В. В. Стасовъ вѣроятно не видалъ этой оперы на сценѣ, иначе, при своей любви къ яркости колорита и *пестротѣ* оперныхъ задачъ, непремѣнно симпатизировалъ бы этой великолѣпной чепухѣ (Spectakel-Stück), чрезвычайно похожей, въ общей задачѣ, на вторую оперу Глинки. В. В. Стасава порадовали бы сердечно — и похищеніе багдадской принцессы пиратами, послѣ бури; кораблекрушеніе и восхожденіе солнца; и дозоръ гаремныхъ стражей въ Багдадѣ, съ огромнымъ турецкимъ барабаномъ на сценѣ, и пляски эльфовъ и сиренъ при лунномъ сіяніи, и балетъ одалискъ въ тунисскомъ гаремѣ, и пляска тунисскаго бея и его невольниковъ подъ волшебный рожокъ Оберона—все это такъ «колоритно», такъ исполнено пре-

лести и сценической «жизни»!—А толкъ, смыслъ, общая идея, общее результатное впечатлѣніе пьесы, заключительный послѣ нея акордъ—въ душѣ? Да *зачѣмъ* все это?!—Не лишнее ли все это въ такомъ «простомъ» и *пустячномъ* дѣлѣ, какъ оперное либретто? Была бы музыка, больше ничего и не спрашивается!

По счастію для искусства, люди въ наше время, понимающіе *музыку* и понимающіе *оперу*, смотрятъ на это дѣло немножко иначе, нежели В. В. Стасовъ со своей отсталой и близорукой точки зрѣнія.

Сознаніе *музыкальной драмы*, какъ идеала оперы, съ каждымъ днемъ пускаетъ болѣе и болѣе глубокіе корни и въ музыкантахъ и въ мыслящихъ о музыкѣ. Въ наше време даже и безвкусный въ выборѣ текстовъ, и малопросвѣщенный Рубинштейнъ не взялъ бы задачею для своихъ оперъ такой нескладицы, какъ «Оберонъ» или «Русланъ».

III.

Оцѣнка «либретто» въ Русланѣ, въ сравненіи съ сюжетомъ оперы «Жизнь за Царя», можетъ служить весьма близкимъ и естественнымъ переходомъ къ третьему пункту нашего возраженія, къ разбору убѣжденія В. В. Стасова о высшемъ мѣстѣ, занимаемомъ, будто-бы, оперою «Русланъ» на оперномъ горизонтѣ вообще. Послѣ всего сказаннаго, и по самой сущности дѣла, эта часть нашего тезиса можетъ быть обработана покороче предъидущихъ. Повторимъ результатныя слова В. В. Стасова (стр. 242).

«Послѣ созданія «Руслана», у Глинки есть только два соперника въ оперномъ мірѣ Глукъ и Моцартъ. Въ нашемъ столѣтіи Глинка стоитъ совершенно одиноко, вдали отъ тѣхъ неполныхъ или фальшивыхъ, узкихъ или ограниченныхъ цѣлей и формъ, *въ* которыхъ и *для* которыхъ создались всѣ прочія оперы нашего времени».

Скажите, читатели—можно ли было бы передъ вами разбирать серьезно сужденія литературнаго критика, который въ припадкѣ восхищенія Лермонтовымъ, напримѣръ, внесъ бы въ свой хвалебный дифирамбъ слѣдующую фразу:

«Послѣ созданія «Маскарада» у Лермонтова только два соперника въ свѣтѣ: Эсхилъ и Шекспиръ»—?

А согласитесь, что мнѣніе В. В. Стасова сильно сбивается на подобное, отрочески-невинное и забавное увлеченіе.

Забудьте на время, что В. В. Стасовъ свою мысль высказалъ въ 1859 году, представимъ себѣ, что такое мнѣніе о Русланѣ высказано не теперь, а тотчасъ послѣ появленія «Руслана» на сценѣ, именно въ 1842 году.

Всякій знающій музыку и драматическое искусство, любящій и посѣщающій оперные театры, и тогда въ изумленіи обратился бы къ В. В. Стасову съ очень скромнымъ вопросомъ: «Непонятно, м. г., въ какомъ именно

смыслѣ вы ставите эту оперу такъ безмѣрно высоко и уничтожаете передъ нею въ прахъ творенія Спонтини, Керубини, Мегюля, Россини, Вебера и Бетховена?—Если вы разумѣете всю оперу «Русланъ» въ ея цѣлости, какъ сценически-музыкальное произведеніе, то она не можетъ соперничать не только съ первостепенными операми *нашего* столѣтія, какъ Весталка, Іосифъ, Воловозъ, Фиделіо, Фрейшюцъ, Эвріанта, В. Тель, но ни съ «Фенелой» Обера, ни съ Мейерберовскими операми, ни даже съ Маршнеровыми, съ мелкими Оберовыми и т. д.

Какъ сценическое произведеніе «Русланъ»—опера неуклюжая и ниже всякой критики. Если же вы, м. г., свое сужденіе совершенно отвлекаете отъ театра, отъ сцены, разсматриваете произведеніе Глинки какъ «партитуру» только, то, отдавая этой музыкѣ полнѣйшую справедливость, восхищаясь ея геніальными красотами, никто не отважится вымолвить, что будто бы эта партитура своимъ достоинствомъ рѣшительно перевѣшиваетъ опять таки:— «Фрейшюца», «Эвріанту», «Водовоза», «Іосифа», «Теля» или «Фиделіо»! Есть ли въ Русланѣ хоть одинъ номеръ, который бы такъ *говорилъ душѣ*, какъ тріо въ 1-мъ дѣйствіи Фрейшюца или дуэтъ гробокопателей во 2-мъ дѣйствіи Фиделіо, или анданте въ терцетѣ 3-го акта въ В. Теллѣ, или хоть пятый актъ въ Робертѣ?

А вѣдь цѣль музыки именно этотъ *душевный* языкъ. Еслибъ *все* можно было выразить словами, къ чему же тогда музыка, къ чему опера?

Сказать и *написать* можно какое угодно мнѣніе, самое странное, самое дикое. Бумага все терпитъ. Но не угодно ли вамъ, м. г., доказать музыкальному свѣту, что опера «Русланъ», какъ партитура, совсѣмъ затемняетъ хоть «Фрейшюца» или хоть «Фиделіо».—Со стороны паѳоса, выразительности, драматизма, сравненіе и для насъ не будетъ возможно, потому что въ Русланѣ, въ самой задачѣ оперы, драматизмъ и паѳосъ—въ отсутствіи. Со стороны просто—*красоты звука*, красоты музыкальныхъ формъ и Веберъ и Россини, кажется, еще очень потягаются съ Глинкой (если сообразить разность стиля, направленія и эпохи)—а передъ Бетховенымъ и самъ Глинка тотчасъ положилъ-бы оружіе. Неугодно ли посравнить увертюру «Руслана» съ увертюрой «Леоноры», напримѣръ, или съ «Коріоланомъ»?

Если вы мнѣ возразите, что въ Русланѣ больше чистаго стремленія къ объективности музыки самой, безъ уступокъ внѣшнимъ условіямъ, то я вамъ скажу, что это вовсе невѣрно. И въ Веберовыхъ операхъ, и въ «Фиделіо» объективности, самой строгой, гораздо болѣе, чѣмъ въ Русланѣ; это было бы даже какъ то странно «доказывать»!—а если кое-гдѣ мелькаютъ у Бетховена и у Вебера уступочки вкусу современной имъ публики (куплеты тюремщика, въ Фиделіо; формы «арій» съ бравурными выходками), то «Русланъ» несравненно болѣе грѣшитъ съ этой стороны. Каватина Людмилы въ 1-мъ актѣ съ очень большимъ разсчетомъ на кокетливую виртуозность примадонны. Другая арія Людмилы, въ 4-мъ актѣ,—со всѣмъ складомъ большихъ виртуозныхъ

арій. Балетъ 3-го дѣйствія, вставка, пригнанная подъ всѣ выкройки балетмейстера и ни мало не выше уровня дюжинной балетной музыки; особенно во второй половинѣ этихъ танцевъ,—красоты очень сомнительной. Въ аріи Ратмира—аллегро: «Чудный сонъ живой любви» не прямой ли разсчетъ на эффектное для публики соло въ видѣ вальса, гдѣ бы могла отличиться наша А. Я. Петрова?—«На свѣтѣ, м. г., къ сожалѣнію, нѣтъ еще оперъ, въ которыхъ авторы бы стремились къ чистому осуществленію музыкально-драматическаго идеала, помимо *всѣхъ* внѣшнихъ условій, оттягивающихъ искусство въ чуждыя для него, болѣе или менѣе неэстетическія стороны. «Русланъ», какъ для всѣхъ ясно, нисколько не исключеніе въ этомъ смыслѣ; почему же вы хотите придать этой оперѣ такое важное, исключительное передъ всѣми другими значеніе?—Есть точки сравненія, гдѣ перевѣсъ останется за Глинкой въ «Русланѣ» передъ всѣми прежними операми (не щадя ни Моцарта, ни Глука), есть опять другія точки, гдѣ не только образцовыя оперы, но и оперы средней руки пересилятъ кіевскаго богатыря, такъ, что ему и мѣряться-то съ этихъ сторонъ ни съ кѣмъ не слѣдуетъ. Въ отношеніи же общности, цѣлости впечатлѣнія уже конечно «Руслану» будетъ подальше до идеала оперы, нежели, напримѣръ, Фиделіо, Фрейшюцу или первой оперы Глинки, высокохудожественной именно со стороны слiянія музыки съ ея драматической задачей, со стороны всецѣльности идеи и ея воплощенія въ музыкальномъ организмѣ».

Вотъ какъ бы можно возразить В. В. Стасову, еслибъ онъ свой пресловутый приговоръ изрекъ восемьнадцать лѣтъ назадъ.

Теперь же, въ 1860 г., слѣдуетъ къ всему этому прибавить, что если для человѣка, принимающагося толковать объ операхъ съ эстестической стороны, взвѣшивать оперы со стороны характеровъ, драматизма, объективности и т. д. *непростительно забыть* о существованіи на свѣтѣ въ нашемъ вѣкѣ оперы Бетховена и оперъ Вебера,—то еще *непростительнѣе не знать*, или «какъ будто не знать» о томъ, что совершилось и совершается на этомъ самомъ поприщѣ въ послѣднія полтора десятилѣтія.

Черезъ пятнадцать лѣтъ послѣ созданія «Тангейзера» пора каждому, занимающемуся оперной музыкой, знать, что теперь уже есть на свѣтѣ музыкально-сценическія произведенія, въ которыхъ *осуществленъ* строжайшій идеалъ музыкальнаго драматизма. Пора знать, что на благородной почвѣ германской оперы, въ прямомъ, ближайшемъ родствѣ съ благоуханными цвѣтами этой почвы, какъ «Фиделіо», «Фрейшюцъ», «Эвріанта», явились созданія дивно-поэтическія и всецѣльныя, гдѣ музыка обусловлена драматическимъ дѣйствіемъ, отъ общей главной мысли до малѣйшихъ подробностей, а драма обусловлена музыкальнымъ своимъ осуществленіемъ, отъ главной мысли до тончайшихъ ея изгибовъ; гдѣ къ чистотѣ, цѣломудрію Глуковскаго, Бетховенскаго и Веберовскаго стиля привлечены всѣ великолѣпныя завоеванія музыкальной характеристики и выразительности въ краскахъ оркестра, сдѣлан-

82

ныя послѣ Бетховена и Вебера, Россини, Мейерберомъ, Мендельсономъ и Берліозомъ; гдѣ стремленія къ сліянію поэзіи съ музыкой, слова со звукомъ, столько же разумно сознательны, какъ въ Глукѣ, который стремился къ музыкальному воплощенію «трагедіи», съ тою разницею, что въ Вагнерѣ поэзія не повтореніе уже реторическихъ пошлостей французскаго лже-классицизма. а драматическая поэзія нашей эпохи, воспитанная на Эсхилѣ, Софоклѣ, Шекспирѣ и черпающая свои вдохновенія изъ богатыхъ родниковъ средневѣковыхъ германскихъ преданій. И сліяніе поэзіи съ музыкой, драмы съ пѣніемъ и оркестромъ, въ настоящемъ случаѣ, совершилось органически, естественно, безъ преградъ, потому что въ этихъ произведеніяхъ авторъ музыки и либреттистъ—одно и то же лицо; совершилось безъ малѣйшихъ уступокъ вкусу толпы, потому что великій поэтъ-музыкантъ—вмѣстѣ и великій мыслитель.

Разумѣется, что система конфетокъ музыкальныхъ и блюдца, на которыхъ эти конфекты предлагаются—тутъ уже не къ мѣсту. Вотъ почему, быть можетъ, это направленіе оперной музыки, это полнѣйшее *осуществленіе* мечтаній Глука, для В. В. Стасова не по вкусу, хотя онъ Глука и драматическую правду его постоянно превозноситъ. Любить стиль и идеалъ Глука, и протестовать противъ Вагнера, это—верхъ безсмыслія.

Идеи Вагнера въ ихъ нерушимой логической послѣдовательности и увлекательное, духъ захватывающее осуществленіе этихъ идей въ его чудной красоты музыкальныхъ драмахъ, все это такъ побѣдоносно-геніально, что высшимъ панегирикомъ для нашего Глинки будетъ, если скажемъ съ гордостью, что въ Россіи, еще за десять лѣтъ до Вагнерова переворота, былъ геніальный художникъ, успѣвшій создать, на русской національной почвѣ, оперу, *весьма близко* подходящую къ Вагнерову идеалу.

Къ сожалѣнію, вторая опера того же художника, быть можетъ болѣе зрѣлая съ музыкальной стороны, наклонена опять къ пустому, безсмысленному типу великолѣпныхъ зрѣлищъ съ сопровожденіемъ отлично обработанной музыки, а нисколько не къ сознательной музыкальной драмѣ. Замѣчательно, что Веберъ могъ трудиться надъ «Оберономъ», создавъ уже «Фрейшюца» и «Эвріанту»... (Для Глука, Бетховена и Вагнера подобныя непослѣдовательности въ творчествѣ—невозможны).

Несостоятельность оперы «Русланъ», какъ сценически-музыкальнаго произведенія, очевидна для всякаго, кто слышалъ эту оперу на театрѣ,—также и достаточно уже указана въ настоящей статьѣ.

Для того, чтобы оправдать свое противуположное убѣжденіе, В. В. Стасову предстоитъ *доказать*:

1) что Бетховенъ и Веберъ въ сравненіи съ «Русланомъ» Глинки, создавали свои оперы въ «*неполныхъ* или *фальшивыхъ*, *узкихъ и ограниченныхъ цѣляхъ и формахъ*».

2) что вся музыка въ Русланѣ положительно выше и лучше *всей* музыки

во Фрейшюцѣ, Эвріантѣ, Іосифѣ, Фиделіо, Кортецѣ, Весталкѣ, Водовозѣ, Моисеѣ, Отелло, Семирамидѣ, В. Теллѣ.

3) что идеалы Вагнера (цвѣтъ философіи искусства) —нелѣпость, а музыкальныя драмы его (изумительно живые организмы, въ каждомъ словѣ и въ каждой нотѣ) никуда не годятся.

Покамѣсть все это *доказано* не будетъ *фактами*, нелѣпость остается на сторонѣ В. В. Стасова.

Между тѣмъ, во всей наивности или невинности, какъ будто Вагнера и переворота имъ совершеннаго еще не было на свѣтѣ («tanquam non esset»), В. В. Стасовъ восклицаетъ въ 1859 г.: «Неизвѣстно будущее (!) неизвѣстны новыя дороги, по которымъ искусство можетъ (!) пойдти, двинутое могучею рукой будущихъ талантовъ (являвшіяся до сихъ поръ попытки (!) къ водворенію *сценичности* на оперной сценѣ всего удовлетворительнѣй осуществлялись только въ комической оперѣ; внѣ ея они приводили до сихъ поръ почти исключительно только къ мелодрамамъ (?) и внѣшнимъ матеріальнымъ эффектамъ)».

Точь въ точь сужденіе Улыбышева, которой въ книгѣ своей о Моцартѣ, напечатанной въ 1843 г., т. е. ровно двадцать лѣтъ послѣ созданія Бетховенымъ *девятой симфоніи*, преспокойно толкуетъ объ идеалахъ *симфоническаго стиля*, сообразуясь съ одними моцартовскими симфоніями, а надъ Бетховенскими нововведеніями, геніальнѣйшими, подсмѣивается, какъ надъ *попытками* жалкими, которыя только *исказили искусство*. (Biographie de Mozart. Vol. 3, pages 233—270).

Къ ограниченности, односторонности, близорукости взгляда въ такихъ господахъ присоединяется еще косное упрямство,—которое занавѣшиваетъ имъ глаза и уши. Они живутъ гдѣ-то въ прошедшемъ; для нихъ играетъ роль далекаго «неизвѣстнаго будущаго» то, что для всѣхъ прочихъ, у кого глаза и уши открыты, сдѣлалось уже *современнымъ фактомъ*, неоспоримымъ, какъ сіяніе солнца на небѣ въ безоблачный день.

Далѣе В. В. Стасовъ, высказывая весьма извѣстную истину, что каково бы ни было будущее искусство, великія прежнія созданія никогда не перестанутъ блистать яркими и животворными свѣтилами, онъ пророчитъ самую великую будущность оперѣ «Русланъ и Людмила».

Опера эта, по словамъ В. В. Стасова, должна несомнѣнно стать на нашей сценѣ и въ общемъ мнѣніи на томъ несокрушимомъ пьедесталѣ, который ей принадлежитъ. «И какое тогда будетъ время»! восклицаетъ панегиристъ «Руслана».—«Тогда будетъ понятно у насъ, что Глинка для насъ тоже, что Глукъ и Моцартъ для Германіи; что мы должны гордиться его «Русланомъ», какъ однимъ изъ самыхъ высшихъ до сихъ поръ произведеній искусства; что эта опера, вмѣстѣ съ немногочисленными другими произведеніями послѣдней эпохи Глинки, есть основаніе будущей самостоятельной русской школы; что эта опера, утвердившись на сценѣ, никогда не будетъ сходить съ нея, чтобъ быть постоянно передъ глазами новыхъ возрастающихъ поколѣній;

82*

что это народное произведеніе должно быть *постановлено* (?) (*поставлено*?) у насъ съ такимъ же точно блескомъ, роскошью, тщательностью, начиная отъ хоровъ и до военной оркестровки, съ такою же художественностью и даже *археологическою вѣрностью* (!), съ какими ставятся въ Англіи трагедіи Шекспира, въ Германіи трагедіи Софокла, оперы Глука и Моцарта; наконецъ, что Глинка, создавшій «Руслана», принадлежитъ къ числу тѣхъ людей, которымъ ставятъ монументы. Какое это будетъ время»!

Еслибъ В. В. Стасовъ, въ своей гордой самоувѣренности знатока искусства во всѣхъ его отрасляхъ, не былъ глухъ и слѣпъ къ тому, что совершается *теперь* на германскихъ оперныхъ сценахъ, то избавилъ бы себя отъ смѣшной роли: взмоститься на каѳедру, чтобы проповѣдывать понятія отсталыя и прорицать будущее, смотря *только* въ прошедшее.

Привычка ко взглядамъ *ретроспективнымъ*, вѣроятно, очень драгоцѣнное качество для *археолога*. И очень можетъ быть, что по археологіи, В. В. Стасовъ, какъ говорятъ, довольно силенъ. Тамъ ему и книги въ руки. Но музыкальная критика положительно ему не по плечу. Лучшимъ этому доказательствомъ служитъ курьозная статья о «многострадальной оперѣ».

Кто хочетъ быть *истиннымъ* судьею музыкальнаго и музыкально-сценическаго дѣла, (а не «слыть» только музыкальнымъ аристархомъ въ кругу... архитекторовъ и граверовъ), тому «ретроспективности» и ограниченнаго восхищенія отдѣльными частностями, кусочками оперы, однимъ номеромъ, одною фразою, однимъ аккордомъ, разными музыкальными вещичками—безъ связи *со всѣмъ остальнымъ*—черезъ-чуръ *мало*.

Напротивъ, для истиннаго критика искусства первое условіе: созерцать предметъ въ его цѣлости, въ его полномъ организмѣ, судить объ этомъ организмѣ и его условіяхъ, сравнительно съ требованіями вѣка, современнаго произведенію, и съ требованіями нынѣшними. Будущность искусства для истиннаго критика не можетъ оставаться *закрытою* или представляться въ *ложномъ* свѣтѣ. Какъ Янусъ древнихъ римлянъ, критикъ искусства окидываетъ вѣрнымъ взглядомъ и то, что было, и то, что будетъ. Анти-прогрессистъ критикомъ быть не въ состояніи.

Нѣтъ спору, что такою партитурою, какъ «Русланъ» Россія должна гордиться, нѣтъ спору, что Глинка основатель русской школы въ музыкальномъ искусствѣ, нѣтъ ни малѣйшаго спору, что Глинка великій художникъ, достойный монументовъ (но въ нихъ не нуждающійся; лучшіе ему памятники—его произведенія); нѣтъ спору, что опера «Русланъ», столько же какъ «Жизнь за Царя» должна быть исполняема на сценѣ русской, со всею надлежащею рачительностью и тщательностью (хотя «археологическая точность» для оперы съ волшебнымъ и пустымъ содержаніемъ—претензія неумѣстная и даже забавная), но ожидаемое В. В. Стасовымъ блаженное для оперы «Русланъ» время не наступитъ—увы!—*никогда*.

Эта опера сама собою представляетъ странное, чудовищное явленіе. Она

вмѣстѣ и богатырь,—и—карликъ. Музыка этой партитуры опередила свою эпоху, лѣтъ на двадцать, такъ что родственностью своею музыкѣ Шопена, Шумана и послѣднимъ произведеніямъ Бетховена, именно теперь, въ шестидесятыхъ годахъ, должна возбуждать наибольшую симпатію въ людяхъ, созрѣвшихъ по музыкальному вкусу или отъ природы имъ обладающихъ; какъ *опера*, т. е. сценически-музыкальное произведеніе, «Русланъ» не имѣлъ жизненной силы при самомъ рожденіи своемъ. Такого рода маріонеточное зрѣлище, быть можетъ, потѣшало бы зрителей во временно-передѣланныхъ съ нѣмецкаго «Днѣпровскихъ русалокъ» и «Чертовыхъ мельницъ» (хотя и въ тѣхъ было побольше смысла и складности). Но уже въ 1842 году никто не могъ ни малѣйше симпатизировать «Руслану», *какъ пьесѣ*. Всѣ только плечами пожимали. *Теперь*, когда въ итальянскихъ операхъ даже есть неоспоримое стремленіе къ сильному драматизму, когда всеобщее тяготѣніе оперы направлено къ драматизму, когда и русская публика знаетъ уже, любуясь «Жизнью за Царя», что̀ значитъ истинная опера, въ полномъ сліяніи драмы съ музыкой—какъ же хотѣть, чтобы вкусъ возвратился къ пустякамъ, вмѣсто настоящаго *дѣла?!*

«Жизнь за Царя» будетъ украшеніемъ русской оперной сцены еще многіе, многіе десятки лѣтъ («вѣчное» въ строгомъ смыслѣ врядъ ли есть въ этой сферѣ искусства). Красоты оперы «Жизнь за Царя» отъ проникновенія общею мыслію задачи, драмы, отъ близости къ Вагнерову идеалу не поблѣднѣетъ ни передъ какими чужими красотами въ свѣтѣ. Опера «Русланъ» напротивъ того, ни на какой сценѣ удержаться не въ состояніи. Для того, чтобы держаться на ногахъ, чтобы идти — надобны ноги, а эта опера родилась увѣчною, безногою. Чѣмъ больше будетъ развиваться вкусъ публики въ отношеніи музыкальномъ, чѣмъ больше публика будетъ способна цѣнить сокровища, такъ щедро разсыпанныя Глинкою въ партитурѣ «Руслана», тѣмъ болѣе та же самая публика будетъ *глубоко сожалѣть*, что всѣ эти перлы и алмазы музыкальные гибнутъ даромъ; что все это — въ сущности — дивныя краски, несравненно-геніальные этюды, капризы, затѣи, игрушки, щегольство композиторскими силами, но еще ничуть *не истинная опера*, въ параллель Глуку, Моцарту, Бетховену, Веберу, Вагнеру или безподобной *первой* оперѣ Глинки!

В. В. Стасовъ (стр. 240) приводитъ общее мнѣніе, общій приговоръ о Русланѣ, что эту оперу привыкли считать неизмѣримо выше «Жизни за Царя», оперой совершенно неудачной, чрезвычайно скучною и только что *перехитренной* оперой, *немногія* прекрасныя части которой не въ состояніи выкупить основную, внутреннюю негодность».

Но чѣмъ же В. В. Стасовъ *опровергъ* справедливость такого общаго приговора? Стоитъ только слово «*немногія*» передъ словами: прекрасныя части—исключить, и такой приговоръ будетъ выраженіемъ самой вѣрной оцѣнки оперы «Русланъ». Въ ней почти *всѣ* части отлично хороши, иныя изуми-

тельно-геніальны; нѣтъ только (бездѣлицы!)—*внутренней мысли*, живаго драматическаго организма. Въ чемъ нѣтъ жизни, то и жить не можетъ.

Дѣло само за себя говоритъ и лучшимъ отвѣтомъ статьѣ В. В. Стасова служатъ факты, прямо противорѣчащіе его жалобамъ неосновательнымъ (на счетъ мнимой гибели!—оперы «Русланъ», на счетъ мнимаго преслѣдованія этой оперы судьбою), его убѣжденіямъ отсталымъ и прорицаньямъ несбыточнымъ. Но печатная статья такого рода, возмутительная особенно по самоувѣренности тона, непремѣнно вызывала—печатную же статью въ отпоръ.

Такая полемика непремѣнно приноситъ свою пользу и публикѣ. Музыкальная эстетика и критика вообще въ Европѣ еще не очень-то развита. У насъ же, въ Россіи, это все—почти не тронутая почва.

Каждый, въ этой области, можетъ превозглашать, что̀ ему вздумается, проповѣдывать всякія небылицы и «пошехонства», безнаказанно надѣясь, что никто не выступитъ съ возраженіями. По именно по этому каждый, въ свою очередь, сознающій въ себѣ нѣкоторыя силы въ такихъ предметахъ, *обязанъ* явиться обличителемъ безтолковости и незнанія.

Воспоминанія о Михаилѣ Ивановичѣ Глинкѣ *).

Посвящается сестрѣ моей, С. Н. Д.

Въ нашъ вѣкъ признано всѣми, что память о великихъ художникахъ есть достояніе народное и народная гордость; все, что относится къ жизни и твореніямъ великихъ дѣятелей по искусству,—историческая драгоцѣнность. До тѣхъ поръ, пока еще не сдѣлано о художникѣ большаго, всеобъемлющаго біографическаго труда, исчерпывающаго предметъ (со стороны жизнеописанія); какъ напр. превосходная книга профессора Яна о Моцартѣ,—отдѣльныя замѣтки очевидцевъ, отдѣльныя черточки должны быть обнародованы всѣ, до мелочи, какъ матерьялы для будущей, полной картины, для будущаго портрета съ художника, во весь ростъ.

Каждый, бывшій съ художникомъ въ болѣе или менѣе близкихъ отношеніяхъ, долженъ, по моему мнѣнію, принести свою лепту на пользу общую: долженъ написать и издать въ свѣтъ вѣрный, правдивый отчетъ о томъ, какимъ онъ зналъ ходужника, хотя бы даже безъ всякаго притязанія на литературное, или критическое достоинство своихъ замѣтокъ.

*) Искусство, №№ 1, 2, 3, 4 и 5.

Михаила Ивановича Глинку, котораго Россія и музыкальный свѣтъ лишились еще такъ недавно, знали близко весьма многіе изъ русскихъ литераторовъ и артистовъ. Отъ Н. В. Кукольникова, бывшаго другомъ Глинки, мы въ полномъ правѣ ожидать самыхъ драгоцѣнныхъ данныхъ для подробной біографіи нашего великаго музыканта, въ полномъ правѣ ожидать занимательнѣйшаго и художественно написаннаго отчета о многихъ дняхъ и годахъ, проведенныхъ Глинкою въ домѣ Н. В. Кукольника и его брата, въ лучшее время дѣятельности Глинки, въ эпоху полнаго разцвѣта его творческаго генія.

Князь Владиміръ Ѳедоровичъ Одоевскій, какъ музыкантъ и литераторъ, могъ бы подарить свѣту много занимательнѣйшихъ замѣтокъ о Михаилѣ Ивановичѣ, съ которымъ многіе годы былъ дружески знакомъ.

Найдутся еще и другіе изъ лицъ, публикѣ не безъизвѣстныхъ, на которыхъ лежитъ въ этомъ отношеніи долгъ передъ соотечественниками. Очеркъ или этюдъ, сдѣланный В. В. Стасовымъ: «Михаилъ Ивановичъ Глинка», (Русскій Вѣстникъ, октябрь 1857 года), хотя набросаны на скорую руку и въ отношеніи критическаго взгляда (не смотря на докторальный тонъ и на всѣ притязанія автора) далеко неудовлетворителенъ, имѣетъ большое достоинство въ томъ смыслѣ, что открываетъ собою рядъ біографическихъ матеріаловъ и заключаетъ въ себѣ нѣсколько занимательныхъ отрывковъ изъ собственныхъ записокъ Глинки о его жизни и изъ его писемъ. Нѣкоторая самоувѣренность, проглядывающая въ означенномъ очеркѣ и, если можно сказать, недостатокъ уваженія къ памяти великаго художника, въ рѣшимости взять его въ предметъ какого то своего недоноска, получили, въ свое время, превосходный отпоръ въ мѣткой статейкѣ Н. В. Кукольника (Сынъ Отечества 1857 г.). Эта тонкая статейка; не смотря на всю ея сжатость, по горячности чувства и благоговѣнію къ памяти Михаила Ивановича, можетъ служить залогомъ великой и богатой милости, которой мы всѣ ждемъ отъ Н. В. для полной біографіи Глинки.

Въ свою очередь, бывъ пріятельски знакомъ съ Глинкою, въ послѣднія пятнадцать лѣтъ его жизни, имѣвъ счастіе очень часто слышать его, какъ вокальнаго *исполнителя* собственной его музыки и какъ *импровизатора*, еще въ лучшую его эпоху (въ 1842—1844 году), имѣвъ счастье записать подъ его диктовку въ 1852 году нѣсколько драгоцѣнныхъ замѣтокъ объ оркестровкѣ и пользоваться вообще, въ своихъ занятіяхъ искусствомъ, его частыми и долгими бесѣдами и совѣтами, я ставлю себѣ долгомъ дать обстоятельный отчетъ о великомъ русскомъ музыкантѣ, какимъ я его лично зналъ, сообщить, по возможности, *каждое* его замѣчательное слово, представить фотографически вѣрный снимокъ съ него, какимъ я его видѣлъ и слышалъ. Многое записано у меня, во многомъ другомъ я положусь на свою память (служащую мнѣ довольно исправно), и безъ всякихъ дальнѣйшихъ притязаній, смѣю думать,

что эти воспоминанія мои будутъ полезны по крайней мѣрѣ со стороны *правдивости.*

Уже въ тридцатыхъ годахъ, имя М. И. Глинки, какъ сочинителя многихъ романсовъ, стало извѣстнымъ въ музыкальныхъ кругахъ Петербурга но до меня, тогда еще ребенка, и въ музыкальныхъ, довольно еще поверхностныхъ занятіяхъ,—питавшагося репертуаромъ всесвѣтно знаменитыхъ твореній Гайдна, Моцарта, Бетховена, (въ фортепіанныхъ переложеніяхъ), Вебера, Россини, Беллини и Мейербера,—имя русскаго автора нѣсколькихъ мелкихъ вокальныхъ пьесокъ не доходило вовсе.

Въ первый разъ я услышалъ о Глинкѣ въ первый годъ моего пребыванія въ училищѣ правовѣдѣнія (въ 1836 году), когда носились слухи о новой народной русской оперѣ, которую ставятъ для открытія возобновляемаго Большаго театра.

На первомъ представленіи оперы «Жизнь за Царя» (26-го ноября 1836 года) я, по учебнымъ занятіямъ, не былъ. На второмъ былъ съ своимъ отцомъ, въ креслахъ. Увертюры и индродукціи мы не застали; вошли въ залу когда М. М. Степанова, въ красной лентѣ и красной душегрѣйкѣ, распѣвала свою арію «Въ поле чистое гляжу». Сходство стиля этой музыки съ народными нашими пѣснями было для меня весьма ощутительно съ первыхъ звуковъ, но я какъ то недоумѣвалъ: музыка и народная, и не народная, мелькаютъ формы очень ученыя, сложныя (какъ мнѣ тогда представлялось—все контрапункты), общій характеръ не похожъ нимало ни на Моцарта, ни на Вебера, ни на Мейербера (Донъ-Жуанъ, Фрейшютцъ и Робертъ были тогда любимѣйшей моей музыкальной пищей; Глука, Керубини и Мегюля я тогда еще вовсе не читалъ). Какая то особенная серіозность фактуры (отъ преобладанія контрапункта) и строгій колоритъ оркестровки (отъ частаго сочетанія струнныхъ инструментовъ съ мѣдными) не могли не поразить меня, но не скажу, чтобы тогда особенно понравились мнѣ. Общее впечатлѣніе на меня отъ этой оперы (дѣйствительно, весьма сложной въ фактурѣ) было, на первый разъ, смутно. Я даже не могу себѣ дать отчета о подробностяхъ (довольно важныхъ для *исторіи* оперъ Глинки): была ли во второе (для меня первое) представленіе военная музыка на сценѣ, во время польскаго, краковяка и мазурки, и пѣлъ ли Сабининъ (Леоновъ) большую арію съ хоромъ въ лѣсу, которая постоянно выпускается?

Помнится, что и тогда эта арія не исполнялась, также какъ и дуэтъ прощанія Сусанина съ Антонидой, передъ тѣмъ, что крестьяне отправляются во слѣдъ полякамъ.

Постановка была весьма пышная и великолѣпіе народной сцены на Красной площади (въ эпилогѣ) превосходило въ моихъ глазахъ все, что мнѣ случалось видѣть на театрѣ (а видѣлъ я тогда уже очень много и оперъ, и

роскошныхъ дидловскихъ балетовъ; въ театръ меня стали брать съ моего трехлѣтняго возраста и весьма часто). Послѣ этого втораго представленія, я еще не одинъ разъ, въ бытность въ училищѣ, ходилъ въ «Жизнь за Царя», оперу уже очень любимую; но сознаюсь, что, въ уровень съ общимъ тогда вкусомъ публики, считалъ блестящими точками оперы: тріо въ 1-мъ актѣ, танцы, дуэтъ Вани съ Сусанинымъ и тріо въ эпилогѣ, гдѣ всѣхъ насъ ума сводила А. Я. Воробьева, вскорѣ послѣ вышедшая замужъ за О. А. Петрова, блиставшаго въ партіи Сусанина не меньше, какъ въ роли Бертрама, въ «Робертѣ». Сцена въ лѣсу мнѣ казалась скучноватою и утомительною. Бездны красотъ музыкально-драматическихъ, разсыпанныхъ щедрою рукою въ каждомъ нумерѣ этой геніальной оперы, я тогда еще вовсе не понималъ. Для этого потребно развитіе музыкальности, отъ котораго въ то время я былъ еще слишкомъ далекъ.

«Баядерка», «Бронзовый конь», «Робертъ», балеты съ Тальони продолжали меня въ тѣ годы интересовать на ряду и иногда, быть можетъ, сильнѣе, нежели «Жизнь за Царя», съ ея строгими красотами и съ ея большею частью унылымъ, суровымъ колоритомъ. Время горячаго энтузіазма къ этой оперѣ для меня тогда еще не приспѣло.

Вскорѣ по выпускѣ моемъ изъ училища, зимою 40-го года на 41-й, я въ первый разъ увидѣлъ и услышалъ знаменитаго композитора, Глинку, въ обществѣ. Это было на большомъ вечерѣ у А. Д. К—ва (служившаго тогда въ театральной дирекціи).

Въ щегольски убранныхъ комнатахъ бездна гостей, между ними много артистовъ, Аллоны, Брессанъ, Верне, Голландъ, Брейтингъ, Ферзингъ, Леоновъ, О. А. Петровъ, А. Я. Петрова и другая интересная чета—М. И. Глинка съ женою. Разсматриваю эту чету съ величайшимъ любопытствомъ. Оба роста миніатюрнаго. Она—молоденькая женщина чарующей красоты. Онъ, лѣтъ за тридцать (36), брюнетъ съ блѣдно-смуглымъ, очень серіознымъ, задумчивымъ лицомъ, окаймленнымъ узкими, черными какъ смоль бакенбардами; черный фракъ застегнутъ до верху; бѣлыя перчатки; осанка чинная, горделивая. Вотъ раздвигается толпа—Глинка спокойно и все очень серіозно, безъ малѣйшей улыбки, подходитъ къ роялю и за руку ведетъ А. Я. Петрову. Она поетъ что-то итальянское. Въ самомъ простомъ аккомпаниментѣ всегда видѣнъ истинный артистъ. Глинка аккомпанировалъ мастерски. Петрова пѣла, какъ всегда, восхитительно. Я ловилъ каждый звукъ съ жадностью. Послѣ итальянской каватины (кажется, Арзаче изъ «Семирамиды»), несравненный голосъ, котораго нельзя было слышать безъ глубокаго душевнаго волненія (что-бы ни пѣла А. Я. Петрова, одинъ тембръ ея голоса западалъ прямо въ душу!), поетъ не знакомую для меня музыку, трогательную, безподобную. Въ плавной, тягучей, выразительной мелодіи какое-то сліяніе итальянской нѣги съ унылостью, томностью, тоскливостью чисто-славянскою. Это былъ романсъ Глинки: «Сомнѣніе»,

чудно спѣтый голосомъ, для котораго былъ созданъ, и чудно аккомпанированный самимъ авторомъ!

Я началъ догадываться, что въ романсахъ Глинки цѣлый міръ впечатлѣній самыхъ поэтическихъ и для меня еще вполнѣ новыхъ.

Наслажденіямъ этого незабвеннаго для меня вечера суждено было идти «crescendo».

Послѣ романса «Сомнѣніе», который въ пѣніи А. Я. Петровой выходилъ страстнымъ, патетическимъ монологомъ, она спѣла еще «Колыбельную пѣсню» Глинки (слова Н. В. Кукольника). Опять новыя стороны Глинкинской музыки! Простодушіе и русская заунывность, какъ въ роли Вани, но печать національности не столько опредѣленно, въ поворотахъ мелодіи что-то Шопеновское, невыразимо граціозное. Самая форма комнатной пѣсенки, маленькая, уютная, даетъ этой вдохновенной вещицѣ совсѣмъ иное значеніе, нежели кантилены Вани, въ ихъ постоянной зависимости отъ задачи и драматическаго склада всей оперы. Надо было слышать простой припѣвъ «баю-баюшки-баю» въ устахъ А. Я. Петровой!—Ангельское благодушіе, кротость и наивность выраженія ни съ чѣмъ несравнимая, и такъ *кстати* для ея контральта, въ которомъ постоянно слышались слезы...

Глинка, казалось, былъ очень доволенъ въ тотъ вечеръ и своей музыкой, и превосходнымъ ея исполненіемъ.

Послѣ нѣсколькихъ стакановъ шампанскаго (чѣмъ его всегда угощали въ антрактахъ между музыкою), послѣ танцевъ, въ которыхъ и Глинка участвовалъ, подъ блестящіе звуки своего полонеза, своей музыки изъ оперы «Жизнь за Царя»,—Глинка сдѣлался попривѣтливѣе, поразговорчивѣе; необыкновенно умные глаза его блистали яркимъ огнемъ; онъ улыбался, шутилъ въ разныхъ углахъ залы съ окружавшими его дамами, которыя неотступно просили его спѣть что нибудь. Наконецъ онъ согласился. Всѣ окружили рояль тѣсною толпой. Онъ пѣлъ «Не называй ее небесной» (слова Павлова), разумѣется, безъ нотъ (свою музыку онъ почти никогда иначе не игралъ и не пѣлъ, какъ на память). Пѣніе самимъ Глинкою его собственной музыки для меня было *событіемъ*.—Всякій, кто знаетъ романсъ «Не называй ее небесной», весьма любимый тенорами, согласится, что это—ловко написанная, очень граціозная, красивенькая мелодія, но, какъ будто, нѣсколько легкая въ своемъ миловидномъ стилѣ и, въ отношеніи къ такой легкости содержанія, какъ будто, нѣсколько монотонная, безцвѣтная и растянутая. Такимъ и мнѣ представился этотъ романсъ, *послѣ*, когда я сталъ дома просматривать его ноты, или слушалъ въ исполненіи *не* авторомъ.

Но въ тотъ вечеръ, когда я вообще впервые эти звуки услышалъ, и въ устахъ самого Глинки, эта музыка была для меня полнымъ очарованіемъ, никогда мною до того не испытаннымъ и ни съ чѣмъ несравнимымъ.

Великая тайна великихъ исполнителей въ томъ, что они исполняемое силою своего таланта освѣщаютъ изнутри, просвѣтляютъ, влагаютъ туда цѣлый

новый міръ ощущеній изъ своей собственной души, оставаясь, между тѣмъ, въ высшей степени объективными, и даже чѣмъ сильнѣе эта объективность, тѣмъ больше и *новизны* является каждый разъ въ осуществленіи данной роли, данной музыки. Роль—хотя бы изъ Шекспировой пьесы, музыка — хотя бы самого Бетховена, въ отношеніи къ геніальному исполненію, только эскизъ, очеркъ; краски, полная жизнь произведенія рождаются только подъ обаятельною властью исполнителя. Такъ было съ Мочаловымъ, съ Мартыновымъ, съ Лаблашемъ, съ Шрёдеръ-Девріентъ; такъ бываетъ съ Листомъ, съ Віардо, съ Тихачекомъ—такъ было и съ Глинкою. Могуче-геніальный, какъ творецъ музыки, онъ былъ столько же геніаленъ и въ исполненіи вокальномъ. Тайною: съ первыхъ звуковъ переселить слушателя въ ту особенную атмосѳеру, которая составляетъ задачу исполняемой музыки, въ то особенное настроеніе духа, которое называется поэтическимъ смысломъ пьесы, и держать слушателя подъ магнетическимъ обаяніемъ отъ перваго звука до послѣдняго — этою магіей Глинка обладалъ въ высшей степени.

Романсы и пѣсни его, по самой музыкѣ — прелесть! въ большей ихъ части. Многія изъ этихъ произведеній должны занимать въ общей исторіи искусства высокое мѣсто, наряду съ лучшимъ, что создано Францемъ Шубертомъ, всесвѣтно знаменитымъ именно своими пѣснями (Lieder). Тѣмъ не менѣе надобно замѣтить, что однѣ *ноты* этихъ романсовъ и пѣсенъ — не больше какъ мертвая буква. При *вѣрной* даже декламаціи словъ въ пѣніи (что такъ рѣдко встрѣчается въ пѣвцахъ и пѣвицахъ),—все это еще далеко не то, чѣмъ была эта самая музыка въ устахъ автора! Можно прямо сказать: кто не слыхалъ романсовъ Глинки, спѣтыхъ *имъ самимъ*, тотъ *не знаетъ* этихъ романсовъ.

Къ сожалѣнію—на горе искусству—на свѣтѣ еще не придумано средства «фиксировать» всѣ оттѣнки игры автора или исполненія музыкальнаго.

Самый подробный отчетъ объ акцентѣ, интонаціяхъ, изгибахъ голоса въ каждомъ словѣ, въ каждомъ звукѣ (inflexions de la voix), оттѣнкахъ динамическихъ (forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando и т. д.), ритмическихъ (ускореніе, замедленіе темпа), продолжительность паузъ, ферматъ все это, еслибъ могло быть *во всей полнотѣ* и вѣрности подмѣчено и записано (что едва ли возможно) этотъ подробный отчетъ никакъ не далъ бы и сотой доли *художественной идеи цѣлаго художественнаго исполненія.* Выйдетъ сухой, абстрактный перечень, инвентарій,—анатомія, которая не уловитъ *жизненной силы* исполненія, а только въ одной этой силѣ—все дѣло.

Можно нѣсколько ближе подойти къ этой таинственной силѣ съ другой стороны, именно путемъ не анализа, а синтеза, стараясь уловить общность, всецѣльность *результатнаго* впечатлѣнія отъ игры автора, пѣнія или игры виртуоза, стараясь передать эту общность въ немногихъ мѣтко-схваченныхъ чертахъ, но тогда исчезаютъ отъ взгляда подробности — опять является абстрактность, да и самая эта «квинт-эссенція» всѣхъ впечатлѣній — для уловленія и для передачи эстетической, требуетъ, въ свою очередь, особаго,

необыкновеннаго художественнаго таланта въ томъ, кто взялся за подобный отчетъ. Дѣло трудное!

Голосъ Глинки былъ теноръ, не особенно высокій (впрочемъ до верхняго la, иногда и si b.) не особенно красиваго тембра, но чисто-грудной, звучный, иногда на высокихъ нотахъ металлически-рѣзкій и во всемъ регистрѣ необыкновенно-гибкій для страстнаго драматическаго выраженія. Изъ современныхъ пѣвцовъ есть одинъ только, который близко напоминаетъ и манеру пѣнія и декламацію Глинки.

Кто слышалъ дрезденскаго тенора Тихачека, тотъ можетъ составить себѣ довольно-близкое понятіе о Глинкѣ, какъ вокальномъ исполнителѣ. Иногда являлись звуки съ тембромъ нѣсколько носовымъ, только это приходилось всегда такъ кстати, что даже не могло считаться недостаткомъ; произношеніе словъ самое явственное, декламація вѣрнѣйшая, превосходная. Глинка «отчеканивалъ» въ своемъ пѣніи каждое слово.

Поэзія его исполненія—повторяю—не передаваема! Какъ всѣ первостепенные исполнители, онъ былъ въ высшей степени «объективенъ», погружался въ самую глубину исполняемаго, заставлялъ слушателей жить тою жизнію, дышать тѣмъ дыханіемъ, которое вѣетъ *въ идеалѣ* исполняемой пьесы; оттого въ каждой фразѣ, въ каждомъ словѣ былъ *характеромъ*, *воплощеніемъ*; оттого увлекалъ каждою фразою, каждымъ словомъ. Чѣмъ были въ его устахъ стихи:

Съ ней міръ другой, но міръ прелестный...
Съ ней гаснетъ вѣра въ лучшій край...
Не называй ее небесной,
И у земли не отнимай!..

Это былъ истинный порывъ пылкой влюбленности въ чарующую, чувственную прелесть женщины. Это было также тепло и страстно, также неподражаемо-изящно, какъ *колоритъ* въ какой нибудь тиціановской Венерѣ. Эпизодъ:

Вглядись въ пронзительныя очи:
Не небомъ свѣтятся они;
Въ нихъ есть неправедныя ночи,
Въ нихъ есть мучительные дни.

получалъ, въ устахъ Глинки, силу сцены драматической. Это былъ укоръ обличенія—въ словѣ «пронзительныя» слышалась та пронзающая душу вибрація, которая иногда звучитъ въ оркестрѣ, въ трубахъ и тромбонахъ, грознымъ, сдержаннымъ аккордомъ, *не* forte;—но изъ подъ завѣсы укора сквозила пламенная страстность, отданіе всего себя обожаемымъ прелестямъ—«она преступна;—она демонъ; но она диво красоты—и нѣтъ мѣры моему обожанію».

За яркими вспышками влюбленнаго пламени — томный полусвѣтъ чувства, сосредоточеннаго въ себѣ самомъ, внутреннее, тихое упоеніе своею любовью—и припѣвъ:

«Не называй ее небесной»,

является каждый разъ, какъ будто новымъ, получаетъ новую силу убѣдительности отъ переливовъ чувства въ каждой новой строфѣ.

Прибавьте къ этому прелесть аккомпанимента, — гармонія Глинкою созданная, и Глинкою варіированная. Въ каждомъ ритурнелѣ онъ дѣлалъ маленькія перемѣны: то прибавляя орнаментикъ, триллеръ, будто флейты или скрипки, въ ихъ высокомъ регистрѣ; то вплетая простые аккорды въ изгибы мимолетнаго, граціознаго контрапункта; и все это свободно, нежданно, истинно-артистически, потому что всѣ эти варіанты онъ импровизировалъ.

Естественно, что отъ такихъ впечатлѣній можно почувствовать себя будто въ другомъ, невѣдомомъ мірѣ, можно было повторить и про Глинку:

«Съ нимъ міръ другой, но міръ прелестный»! Я возвратился домой точно въ чаду отъ всего, что довелось слышать. Скорехонько досталъ себѣ романсы Глинки, которые стали мнѣ представляться вообще (чѣмъ они и на самомъ дѣлѣ большею частью), перлами искусства. Прошелъ ихъ и самъ для себя, и съ сестрою (С. Н.), съ которою всегда дѣлился всѣми музыкальными впечатлѣніями и которая вмѣстѣ со мною упивалась пѣніемъ Глинки на вечерѣ А. Д. К. Мы играли и пѣли Глинку по цѣлымъ днямъ и были постоянно въ восторгѣ отъ его музыки, хотя я часто сердился и на себя, и на сестру, что у насъ не совсѣмъ то выходило въ этихъ романсахъ, что я слышалъ въ совершенствѣ исполненія на незабвенномъ вечерѣ у К.

Пришлось добавлять памятью и воображеніемъ. Глинка, между тѣмъ, сдѣлался нашимъ идоломъ и какова же была радость для насъ, когда весьма вскорѣ мы неожиданно лично съ нимъ познакомились.

Зимою, 1841 года, Глинка, по случаю своего тяжебнаго дѣла, познакомился съ Н. А. Л—ко, служившимъ тогда секретаремъ въ С.-Петербургской духовной консисторіи, и бывалъ у Л. весьма часто.

Въ родственномъ Л. семействѣ, Т—скихъ, мы съ сестрою были какъ свои, съ дѣтскихъ лѣтъ; оттого, разумѣется, не пропустили ни одного маленькаго вечера ни у Л., ни у Т., гдѣ главнымъ средоточіемъ интереса, душою всего кружка, былъ Михаилъ Ивановичъ Глинка.

Каждый изъ этихъ вечеровъ дарилъ намъ высшія артистическія наслажденія, и живая память о нихъ осталась въ насъ неизгладима.

Какъ всѣ истинные артисты, Глинка былъ темперамента, по преимуществу, нервнаго. Малѣйшее раздраженіе, тѣнь чего нибудь непріятнаго вдругъ дѣлали его совсѣмъ не въ духѣ; среди общества, которое было не по немъ, онъ, даже приневоливая себя, рѣшительно не могъ музицировать. Напротивъ, въ кругу людей, искренно любящихъ музыку, горячо ей сочувствующихъ,

безъ всякихъ дальнѣйшихъ претензій, — въ кругу лицъ, довольно-образованныхъ, но какъ нельзя болѣе далекихъ отъ условнаго, холоднаго этикета и пустой церемонности великосвѣтскихъ гостинныхъ, Глинка дышалъ свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекалъ всѣхъ, потому что самъ увлекался, и чѣмъ дольше, тѣмъ больше увлекался, потому что увлекалъ другихъ. Каждый актеръ, каждый пѣвецъ, каждый виртуозъ знаютъ о великой силѣ симпатіи въ слушателяхъ, о магнитическомъ токѣ, который естественно образуется между артистомъ и вполнѣ симпатизирующею ему аудиторіею.

За искреннею, горячею симпатіею Глинкѣ въ нашемъ кружкѣ, у Т. и Л., недостатка не было. Слушатели Михаила Ивановича на тѣхъ вечерахъ были почти все народъ молодой, поэтическій уже одною молодостію своею; это были юноши, едва покинувшіе школьныя скамьи, это были дѣвушки, едва разцвѣтающія;—если звуки музыки Глинки, имъ самимъ исполненные, западали глубоко въ эти юныя души, раскрытыя для всего прекраснаго, то и самому артисту было отрадно въ взглядахъ не одной пары глазъ ловить огонь восторга, зажженный его звуками.

За то какъ онъ и пѣвалъ въ такомъ кружкѣ!...

Привожу, не помню чью-то мысль, которая близко подходитъ къ моему предмету: «Что сказать о красотѣ, кромѣ того, что она вѣчна, и что при созерцаніи ея намъ *недостаетъ* выраженій? Неужели вы не замѣчали, что слово человѣческое, такое богатое для выраженія горя, нищеты или отчаянія, становится вдругъ бѣднымъ, когда вы хотите выразить ощущеніе счастія? Совершенно тоже случается въ искусствѣ, когда дѣло идетъ объ истинно-прекрасномъ».

Повѣрю, что впечатлѣнія отъ музыки Глинки, имъ самимъ спѣтой, «словами» едва-ли передаваемы!

Кромѣ романсовъ «Сомнѣніе» и «Не называй ее небесной», о которыхъ у насъ уже была рѣчь, Глинка пѣлъ множество новыхъ тогда своихъ произведеній, только что явившихся въ свѣтъ въ 38-мъ, 39-мъ и 40-хъ годахъ.

Были тутъ двѣ жемчужины музыкальныя, вызванныя двумя жемчужинами поэтическими, два вдохновенные романса Глинки, вызванные вдохновенными словами Пушкина:

«Въ крови горитъ огонь желанья» (1839 г.) и

«Я помню чудное мгновенье» (1838 г.).

Изумительно яркая, кипучая страстность пылала въ каждомъ звукѣ коротенькой мелодіи: «Въ крови горитъ огонь желанья». Во второмъ куплетѣ:

«Склонись-ко мнѣ главою нѣжной» этотъ восточно-пылкій призывъ любви быстро смѣнялся столько-же восточнымъ, тихимъ томленіемъ нѣги. Совсѣмъ иной характеръ! Музыка будто нисколько не похожа на первый куплетъ; между тѣмъ, на самомъ дѣлѣ, музыка во второй строфѣ—повтореніе первой строфы, безъ малѣйшей перемѣны, *нота* въ *ноту!*

Какъ-же это дѣлалось? Въ этомъ тайна истинной выразительности.

Пораженный новизною такого эффекта декламаціи музыкальной, я какъ-то замѣтилъ объ этомъ Глинкѣ (послѣ, когда мы ближе и ближе съ нимъ познакомились). Онъ отвѣчалъ: «дѣло, баринъ, очень простое само по себѣ; въ музыкѣ, особенно вокальной, рессурсы выразительности безконечны. Одно и тоже слово можно произнести на тысячу ладовъ, не перемѣняя даже интонаціи, ноты въ голосѣ, а перемѣняя только акцентъ; придавая устамъ то улыбку, то серьезное, строгое выраженіе. Учителя пѣнія обыкновенно не обращаютъ на это никакого вниманія, но истинные пѣвцы, довольно рѣдкіе, всегда хорошо знаютъ всѣ эти рессурсы *)».

Цѣлая, чудно-законченная, замкнутая въ себѣ поэма любви высказывалась въ романсѣ

«Я помню чудное мгновенье».

Композиторъ слѣдитъ за каждою мыслью поэта, рисуетъ каждую строфу отдѣльною картиной, не нарушая, между тѣмъ, цѣльности формы въ ея простой пластичности. Строфа

«Шли годы. Бурь порывъ мятежный»

и слѣдующая:

«Въ глуши во מракѣ заточенья»,

буквально передавая въ музыкѣ поэтическій смыслъ стиховъ, минорными и диссонансными гармоніями выражаютъ настроеніе души темное, печальное, безотрадное, пока опять блеснетъ и засіяетъ своимъ кроткимъ свѣтомъ та, которая уже являлась пѣвцу,

Какъ мимолетное видѣнье,
Какъ геній чистой красоты.

Это отрадное возвращеніе къ свѣту, послѣ тягостнаго мрака, это радостное «пробужденье души» даетъ музыкѣ одну изъ самыхъ ей вполнѣ доступныхъ и драгоцѣнныхъ задачъ. Музыка тутъ совершенно въ своей стихіи и, разумѣется, что подъ властью такого могучаго заклинателя жизни звуковъ, какъ Глинка, впечатлѣніе мысли и исполненія выходило очаровательное!

Къ повторенію начальной музыки подъ слова предпослѣдней строфы, чудною «кодою», финальнымъ разгаромъ увлеченья присоединяется заключительная строфа:

«И сердце бьется въ упоеньѣ,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье—
И жизнь, и слезы, и любовь»!

Если въ обыкновенномъ даже, лишь бы не совсѣмъ плохомъ исполненіи послѣдняя эта строфа имѣетъ силу увлекательную для всѣхъ сколько нибудь

*) Для читателей, знающихъ музыку, эти замѣтки и дальнѣйшія въ такомъ родѣ, получатъ особый интересъ, если при чтеніи наведутся на справку и самые романсы Глинки.

воспріимчивыхъ въ музыкальной красотѣ,—что же это выходило въ устахъ *самого Глинки?* Каждое слово романса было воплощеніемъ глубоко-поэтической мысли и выливалась легко, свободно въ своей артистически-изящной граціи и простотѣ формы *).

Особенно часто и съ особенною охотою Глинка пѣвалъ тогда свои романсы на слова Кукольника (написанные въ 1840 году и изданные подъ общимъ заглавіемъ: «Прощанье съ Петербургомъ», такъ какъ Глинка собирался въ томъ году ѣхать за границу). Тексты этихъ романсовъ, хотя и не имѣютъ высокаго достоинства поэтическаго, заключаютъ въ себѣ однако всегда идею, доступную музыкѣ, моментъ или драматическій, или внутренне-сосредоточенный, лирическій, и Глинка, въ эту плодовитую эпоху своего творчества (между «Жизнью за Царя» и «Русланомъ»), создалъ, на текстъ Кукольника, произведенія большею частью образцовыя.

(Есть слухъ, что многіе изъ этихъ текстовъ написаны послѣ созданія музыкальной мысли, написаны, какъ говорится, *подъ музыку*, уже готовую; сліянію музыки съ ея содержаніемъ, это, конечно, не повредило).

Болеро «О дѣва чудная моя», въ исполненіи Глинкою, было невыразимо красиво въ своемъ рельефномъ ритмѣ. Здѣсь опять рѣзкимъ контрастомъ оттѣнялся второй куплетъ отъ перваго. Въ началѣ—счастье любви и, при концѣ строфы, опасеніе измѣны, мимолетнымъ облакомъ среди минутъ блаженства. Во второмъ куплетѣ, на оборотъ, въ словахъ—развитіе ревнивыхъ опасеній, угрозы мести за обманутую любовь—«и дикъ, и страшенъ буду я»; потомъ, вдругъ, конецъ сомнѣніямъ; восклицаніемъ:

«Но нѣтъ! Ты не измѣнишь мнѣ»! все успокоивается. Эти слова, по музыкѣ второй строфы, соотвѣтствуютъ стиху:

«Но если ты измѣнишь мнѣ»! точно такъ, какъ и предъидущая фраза

«Надежды, счастье—все прости»!

апогей отчаянья въ музыкѣ второй строфы приходится на мелодію, которая въ первой строфѣ выражаетъ апогей блаженства.

Холодная анатомія текста и музыки выкажетъ здѣсь какую то парадоксальность въ поворотѣ, какой то «tour de force»: желаніе примирить въ музыкальномъ выраженіи крайности другъ другу противорѣчащія. Въ мастерски-художественномъ исполненіи авторомъ не только не было ничего похожаго на изысканность въ поворотѣ декламаціи; не было и тѣни чего-нибудь натянутаго или парадоксальнаго. Напротивъ, выразительность выливалась свободно, а промелькиванье ревности среди упоенья любовью,—просвѣчиванье

*) Романсъ «Я помню чудное мгновенье»—одинъ изъ высшихъ перловъ въ цѣломъ собраніи глинкинскихъ пьесъ для одного голоса, съ фортепіано. Техническій разборъ показалъ бы въ немъ образецъ стиля того рода вокальной музыки, котораго у нѣмцевъ главнымъ представителемъ—Францъ Шубертъ. Оцѣнка всѣхъ безъ исключенія романсовъ и пѣсенъ Глинки, въ ихъ хронологическомъ порядкѣ, и техническій разборъ лучшихъ составятъ для меня предметъ отдѣльнаго критическаго труда.

счастья раздѣленной любви, среди ревнивыхъ опасеній, придавало цѣлой пьескѣ горячій, тревожный, сильно волнующій душу оттѣнокъ. Между тѣмъ, въ общемъ поворотѣ, этотъ романсъ выходилъ чѣмъ то легкимъ, скорѣе чуть-чуть шутливымъ, нежели мелодраматическимъ.

Внѣшній эффектъ этого романса, въ исполненіи его авторомъ, выходилъ, быть можетъ, сильнѣе всѣхъ прочихъ.

Совершенно въ другомъ родѣ наивная пѣсенка «Жаворонокъ».

Между небомъ и землей
Пѣсня раздается—

русская заунывность и простодушіе русскихъ народныхъ напѣвовъ.

Отъ ритурнеля, гдѣ прелестно переданы трели жаворонка, до послѣдней фразы пѣнія, какъ будто замирающей вдалекѣ, въ исполненіи Глинки все было необыкновенно колоритно и граціозно; все было свѣжо какъ весенній воздухъ. Въ искусствѣ перемежать фразы пѣнія маленькими паузами, въ искусствѣ постепенно усиливать звуки въ теченіи цѣлаго періода музыкальнаго и въ искусствѣ дѣлать кое-гдѣ чуть-замѣтныя «ritardando», необыкновенно важныя для цѣльности эффекта,—въ этихъ иногда микроскопическихъ «тонкостяхъ» исполненія, Глинка едва-ли имѣлъ себѣ ровнаго между пѣвцами романсовъ.

Блестящею, эпически-воинственною пѣснею рыцаря являлся романсъ «Virtus antiqua», въ ритмѣ марша:

Прости, корабль взмахнулъ крыломъ,
Зоветъ труба моей дружины;
Иль на щитѣ, иль со щитомъ
Вернусь къ тебѣ изъ Палестины.

Призывъ трубы слышался яркимъ, металлическимъ вибрато и въ аккомпаниментѣ, и въ самомъ голосѣ, особенно въ стихѣ:

«Клянуся сердцемъ и мечемъ»

на долго-протянутомъ второмъ слогѣ (высокое теноровое fa sostenuto). Кантабиле на слова

«И лавръ изъ нѣжныхъ рукъ твоихъ»

будто истаявало въ нѣжно-сердечныхъ звукахъ. На каждую строфу стиховъ музыка повторяется, слѣдовательно опять являлись здѣсь оттѣнки декламаціи, поразительные драматическою правдою; она разгоралась до паѳоса, при словахъ:

Паду на щитъ, чтобъ вензель твой
Врагамъ не выдать умирая—
И, побѣжденъ одной судьбой,
Умру, тебя благословляя!

Каждый куплетъ заключался широкимъ маршемъ, гдѣ какъ будто слышался полный оркестръ. Глинка игралъ на фортепіано безъ особенной пре-

83

тензіи на виртуозность; но, по необыкновенной отчетливости въ ритмѣ и въ звукѣ, по необыкновенной чистотѣ аккорда, при самыхъ сложныхъ ходахъ гармоніи, онъ былъ и піанистъ весьма замѣчательный.

Творческая свобода часто прорывалась и въ аккомпаниментѣ. Маршъ въ «Virtus antiqua» вдругъ, неожиданно украшался добавочнымъ контрапунктомъ, разцвѣчался нѣсколькими штрихами, мастерски съимпровизированными на пользу большей живописности цѣлаго. Въ пѣніи Глинки, этотъ истинно-рыцарскій романсъ выходилъ цѣлою маленькою, законченною въ себѣ оперою, за которую съ удовольствіемъ можно бы отдать десятки оперъ Пачини, Меркаданте «et consortes».

Что Глинка, между тѣмъ, не совершенно отдѣлался отъ итальянскаго направленія вокальной музыки, съ тѣхъ сторонъ, которыя въ ней превосходны,—доказательствомъ служатъ многія изъ его произведеній въ стилѣ «canto spianato».

Нѣсколько-реторическій романсъ «Не требуй пѣсенъ отъ пѣвца» (Къ Молли) плѣнялъ чисто-итальянскою плавностью кантилены, и самая метода пѣнія, въ исполненіи этого романса Глинкою, сдѣлала-бы честь первымъ свѣтиламъ итальянской оперной сцены *).

Точно такъ и вдохновенный романсъ «Давно-ли роскошной ты розой цвѣла», кромѣ поэтическаго своего смысла, выходилъ, въ пѣніи Глинки, живымъ воплощеніемъ красоты собственно-*тенороваго* звука, апоѳеозой нѣжности страстной—чувственной плѣнительности, которая должна составлять главное свойство и характеръ тенора, голоса юношеской влюбленности.

Свѣтлая мажорная мелодія, на слова:

«Ярко денница горитъ»

изъ предъидущихъ минорныхъ гармоній выпархивала какъ ракета; но въ цѣломъ этого романса, въ идеально-прекрасномъ авторскомъ исполненіи, господствовала необыкновенная мягкость тона, недопускавшая ни малѣйшей рѣзкости въ антитезахъ и контрастахъ свѣта и тѣни.

Въ такомъ же мягкомъ, но еще болѣе *томномъ* колоритѣ («schmachtend» выразились бы нѣмцы), былъ выдержанъ, отъ первой до послѣдней ноты, чудно-граціозный романсъ:

«Какъ сладко съ тобою мнѣ быть» (написанный въ 1840 году, на слова Рындина). Замѣчательно, что Глинка, создавъ на эти слова такую прелесть,

*) О сходствѣ съ итальянскимъ направленіемъ здѣсь говорится только со стороны внѣшней пластичности кантилены и ея исполненія, выработанною вокализаціею. Со стороны же самого поворота сочиненія, со стороны драматической правды и музыкальной декламаціи очень многіе романсы Глинки,—въ томъ числѣ и этотъ «къ Молли»—имѣютъ большую родственность никакъ не съ итальянцами, а со стилемъ *Вагнера*, во многихъ мѣстахъ его «Тангейзера», напр. въ сценѣ состязанія пѣвцовъ. Замѣчательно, что и Глинка, какъ Вагнеръ, очень любилъ придавать аккомпанименту единичнаго пѣнія волнообразный видъ, свойственный звукамъ арфы, орудія «аккомпанимента» по преимуществу.

былъ вовсе не доволенъ текстомъ, особенно послѣднею строчкой каждой строфы:

«При видѣ тебя».

Въ разговорѣ со мной онъ просто смѣялся надъ этою строчкой, а на мои восторги отъ музыки и исполненія этого романса прибавилъ, что ему собственно не слѣдовало бы пѣть этой кантилены. «Она задумана для особаго сорта мягкихъ теноровъ—*tenori di grazia*—къ которымъ я себя не причисляю».

Какъ всѣ великіе исполнители (Лаблашъ, Мартыновъ), Глинка не ставилъ для себя условныхъ границъ, между такъ-называемымъ трагическимъ родомъ или сантиментальнымъ, или комическимъ. Идеаломъ его была драматическая правда въ музыкѣ, вѣрность идеи, которая служитъ задачею каждаго отдѣльнаго произведенія. Гдѣ надобилось страстность, пѣніе Глинки было страстно до паѳоса; гдѣ чувства, по смыслу піесы, сдержаны, сосредоточены въ самихъ себѣ тамъ и въ пѣніи его господствовалъ кроткій полусвѣтъ; гдѣ, наконецъ, задача была комическою, тамъ Глинка являлся и комикомъ восхитительнымъ, комикомъ *русскимъ*, т. е. несравненно высшимъ противъ комизма въ другихъ національностяхъ.

Въ Глинкѣ, счастливѣйшимъ образомъ, сочетались дары природы, которые *необходимы* въ своей совокупности для истинно-изящнаго пѣнія, но обыкновенно распредѣляются по одиночкѣ между совсѣмъ разными людьми и дѣлаютъ оттого идеалъ истиннаго пѣвца величайшею рѣдкостью, а именно: даръ хорошаго (по крайней мѣрѣ довольно красиваго, довольно сильнаго и гибкаго) голоса; талантъ къ управленію голосомъ, умѣнье технически имъ распоряжаться,—умѣнье, развитое обдуманностью и наукою, и наконецъ, въ третьихъ—высшее, художественное пониманье *музыки*, ея духа, средствъ и цѣли, до самой ихъ глубины, недоступной для организацій менѣе артистическихъ, и, наконецъ,—высшее совершенство декламаціи и музыкальнаго исполненія вообще.

«Попутная пѣсня» представляла талантъ Глинки, какъ исполнителя, съ двухъ разныхъ сторонъ. Такъ и задумана авторомъ для этого контраста:

«Дымъ столбомъ, кипитъ, дымится пароходъ!
Пестрота, разгулъ, волненье,
Ожиданье, нетерпѣнье,—

все это быстро, живо, скороговоркой, какъ въ стилѣ «parlando» итальянскихъ комическихъ оперъ (nota e parola). Потомъ — вдругъ облачко меланхоліи, мечтательности:

Нѣтъ, тайная дума быстрѣе летитъ,
И сердце, мгновенья считая, стучитъ.

Въ текстѣ здѣсь нѣтъ и сотой доли того, что есть въ нотахъ этой граціозно-задумчивой мелодіи,—а въ нотахъ опять нѣтъ и тѣни того, что было

83*

въ очаровательномъ исполненіи авторомъ. Онъ былъ очень далекъ отъ приторно-сладкой манеры, которую иные пѣвцы, особенно теноры-селадоны подчуютъ слушателей, считая леденцовую или паточную приторность единственнымъ способомъ для музыкальнаго выраженія чувствъ нѣжныхъ.

Глубокая музыкальность, художественный вкусъ и вѣрность смыслу въ *малѣйшемъ* оттѣнкѣ, придавали пѣнію Глинки совершенно особенный характеръ и въ нѣжно-мелодическихъ мѣстахъ его прелестныхъ романсовъ.

Пѣсня Ильинишны (изъ драмы Кукольника «Князь Холмскій»):

Ходитъ вѣтеръ у воротъ,
У воротъ красотка ждетъ,

въ устахъ Глинки была образчикомъ русскаго юмора въ музыкѣ. Господствовало выраженье тонкой плутоватости, вмѣстѣ съ оттѣнкомъ простоты и добродушія, которое никакъ не вяжется съ тонкостью и лукавствомъ, напр. въ комизмѣ нѣмецкомъ или французскомъ. Тамъ уже одно изъ двухъ: или простота, или лукавство,—а русскій юморъ какъ нельзя лучше миритъ эти крайности.

Дунулъ вѣтеръ, и—*Авдѣй*
Полюбился больше ей;
Стоитъ дунуть въ третій разъ,
И полюбится—*Тарасъ!*

Глинка въ словѣ *Авдѣй*, въ словѣ *Тарасъ*, съ иронической усмѣшкой, какъ будто рисовалъ фигуру и характеръ этого Авдѣя, этого Тараса. «Имя» превращалось въ личность, въ живаго человѣка.

(Чисто русскій мотивъ этой пѣсни превосходно разработанъ въ мастерской увертюрѣ къ драмѣ «Холмскій», написанной въ 1840 году. Во время перваго моего знакомства съ Глинкой, «Холмскій» иногда давался на театрѣ, гдѣ пѣсню отлично исполняла Гусева; но я тогда рѣшительно ничего не зналъ объ этой музыкѣ, ускользнувшей какъ то вообще отъ вниманія публики, и пѣсню узналъ только въ пѣніи Глинки, не подозрѣвая, что она послужила ему основою для оркестроваго зданія первостепенной красоты).

Довольно часто Глинка пѣвалъ одно изъ произведеній своей юности—романсъ «Побѣдитель», написанный въ 1832 году въ Миланѣ, на слова Жуковскаго:

Сто красавицъ свѣтлоокихъ
Председали на турнирѣ,

По рисунку и по выразительности мелодіи это вовсе не сильная вещь, но въ пѣніи Глинки выходила ярко-колоритною прелестью во вкусѣ почти итальянскомъ. Тутъ Глинка являлся пѣвцомъ блестящимъ и исполнялъ колоратуру такъ, что и Рубини тогда, а теперь Кальцолари врядъ ли побѣдили бы этого «Побѣдителя». Замѣчательно, что Глинка никогда въ то время не пѣлъ

ни строки изъ своей оперы «Жизнь за Царя». На вопросъ мой объ этомъ, онъ отвѣчалъ: «не по голосу мнѣ, баринъ, да и надоѣла».

Изъ чужой музыки онъ пѣлъ только одну вещь—романсъ графа Михаила Юрьевича Віельгорскаго «Любила я»; но пѣлъ этотъ милый романсъ съ такимъ же увлеченіемъ, съ такою же страстностью, какъ самыя страстныя мелодіи въ своихъ романсахъ.

Въ послѣдней строфѣ, на словѣ «о, незабвенный», онъ дѣлалъ варіантъ, а именно бралъ мелодію гаммой съ верхняго *sol*, и доводилъ этимъ выразительность до восторга любви, просвѣтленнаго идеализмомъ.

Въ одномъ изъ разговоровъ съ Глинкою, гдѣ я выражалъ изумленіе мое предъ такимъ совершенствомъ исполненія, предъ такимъ увлеченіемъ, почти всегда доходящимъ до апогея, до экстаза,—Глинка мнѣ замѣтилъ:

«Это не такъ трудно, какъ вы себѣ воображаете. Одинъ разъ когда нибудь, въ особенномъ вдохновеніи, мнѣ случается спѣть вещь совсѣмъ согласно моему идеалу. Я уловляю всѣ оттѣнки этого счастливаго раза, счастливаго—если хотите—«оттиска» или «экземпляра исполненія» и *стереотипирую* всѣ эти подробности разъ навсегда.

Потомъ уже, каждый разъ только *отливаю* исполненіе въ заранѣе готовую форму. Оттого я могу казаться въ высшемъ экстазѣ, когда, внутренно, я нисколько не увлеченъ, а спокойно повинуюсь только желанію моихъ слушателей. Каждый разъ снова увлекаться!.. это было бы невозможнымъ».

Зная черезъ другихъ и изъ разговоровъ со мною, что я занимаюсь музыкою много и смотрю на искусство серіозно, Михаилъ Ивановичъ охотно позволялъ мнѣ разспрашивать его касательно мнѣній о томъ или о другомъ композиторѣ. Первый для меня интересъ былъ узнать, какъ Глинка думалъ о моихъ тогдашнихъ любимцахъ «Фрейшюцѣ» и «Робертѣ». Отвѣты Глинки были для меня неожиданны.

О «Фрейшюцѣ» онъ отозвался лаконически: «хорошая опера; есть отличныя вещи, особенно тріо въ первомъ актѣ».

Восторгаясь во «Фрейшюцѣ» каждою нотой, я былъ пораженъ этою довольно холодною и экономическою похвалой.

О Мейерберѣ вообще отзывъ Глинки былъ еще болѣе сжатъ: «не уважаю шарлатановъ».

Тутъ ужъ я и не зналъ, какъ помирить приговоръ Глинки съ бездною красотъ, которыя созданы Мейерберомъ. Мнѣніе такого артиста, какъ Глинка, должно же имѣть свое основаніе; спорить нельзя,—а согласиться вполнѣ, все таки, думалъ я, не возможно. Дѣло было все—во времени, въ эпохѣ развитія. *Теперь*, для меня приговоръ Глинки о Мейерберѣ вполнѣ справедливъ, а мнѣніе о «Фрейшюцѣ» стало понятнымъ, когда я больше узналъ, чего именно требовали идеалы Глинки касательно фактуры оперной. Въ дальнѣйшихъ бесѣдахъ, многими годами позже (о чемъ—въ своемъ мѣстѣ), взглядъ Глинки и на Вебера совершенно для меня разъяснился.

Надъ Россини, Беллини и Донидзетти Глинка часто посмѣивался, называя ихъ музыку «*цвѣточною*», хотя въ то время (въ 1841 и 1842 г.) еще не высказывалъ мнѣ вполнѣ своего глубокаго презрѣнія къ итальянскимъ оперныхъ дѣлъ мастерамъ. Когда разговоръ касался Моцарта, Глинка всегда прибавлялъ: «хорошъ, только куда-жъ ему до Бетховена»! Въ недоумѣніи, я спросилъ одинъ разъ: «и въ оперѣ?»

Да,—отвѣчалъ Глинка—и въ оперѣ. «Фиделіо» я не промѣняю на всѣ оперы Моцарта вмѣстѣ.

Читатели пусть не забываютъ, что всѣ эти бесѣды ни мало не имѣли характера какихъ-нибудь ученыхъ диспутовъ или чего нибудь вообще методическаго. Это были мимолетныя замѣтки, на-лету мною ловимыя среди живого разговора о томъ, о семъ, потому что каждое слово Глинки, касательно музыки, для меня было неоцѣненно. Въ большія разсужденія объ искусствѣ онъ не пускался (особенно тогда на вечерахъ у Л. и Т.) да и нѐкогда было входить въ длинныя разглагольствія о предметахъ, вызывающихъ на размышленіе. Время неслось быстро въ веселомъ кружку. Безъ танцевъ, за-просто, по семейному, подъ фортепіано, не обходился ни одинъ вечерокъ. Глинка, среди молодежи, самъ очень любилъ протанцовать нѣсколько кадрилей и мазурку. Сначала вечера, обыкновенно, онъ жаловался, что не въ духѣ, не въ расположеніи пѣть, и бывалъ вообще неразговорчивъ и не веселъ. Потомъ, послѣ нѣсколькихъ кадрилей и нѣсколькихъ стакановъ шампанскаго въ антрактахъ, дѣлался и разговорчивъ, и въ самомъ отличномъ расположеніи духа; зачастую самъ впередъ объявлялъ: «кажется, баринъ, что сегодня si b будетъ», т. е. что онъ такъ чувствуетъ себя въ голосѣ, что возьметъ высокое si b; и иногда, безъ всякихъ просьбъ, самъ усаживался за фортепіано и пѣлъ часа два, почти безъ перерывовъ. Тутъ—закуска или и настоящій ужинъ, en forme. Послѣ ужина—мазурка, потомъ, въ заключеніе, опять букетецъ романсовъ, pour la bonne bouche.

Въ послѣужинномъ репертуарѣ блистали бо̀льшею частью:

«Не называй ее небесной»,

«Любила я твои глаза».

и—*Прощальная пѣсня* на слова Кукольника, въ числѣ 12-ти романсовъ «Прощанье съ Петербургомъ».

Прощайте, добрые друзья,
Насъ жизнь раскинетъ въ разсыпную.

Въ печатномъ заглавіи этой пѣсни красуется посвященіе, оригинальное своею обоюдностью или взаимностью:

«Слова посвящены Михайлѣ Ивановичу *Глинкѣ;* музыку посвящаетъ *друзьямъ* М. Глинка.

И въ самомъ дѣлѣ, мысль стиховъ, вѣроятно, принадлежащая автору музыки, высказываетъ то настроеніе духа, въ какомъ Глинка себя чувство-

валъ въ обществѣ Кукольниковъ и К. П. Брюлова. Это какъ-будто pièce d'occasion, т. е. живое отраженіе того кружка̀; самыя слова, не смотря на нѣкоторую изысканность и мелодраматическій тонъ (тогда еще модный), заключаютъ въ себѣ много правды. Музыка—въ сущности весьма-простая декламація, въ строгомъ глуковскомъ стилѣ, на гармонической основѣ аккордовъ, почти не модулирующихъ, но богатыхъ задержаніями,—выходила въ устахъ Глинки увлекательною рѣчью, проникнутою паѳосомъ, широкимъ и глубокимъ, какъ душа художника. Особенно рельефно выступали строки:

А слава, богъ когда-то мой!
Возьми назадъ вѣнецъ лавровый.
Возьми изъ терній онъ;—*долой*
Твои почетныя оковы:
Другого имъ слѣпца обвей!
Вели ему на чуждомъ пирѣ
Гостямъ въ потѣху у дверей
Играть на раскаленной лирѣ...

Глуковскіе диссонансы въ мелодіи и ея аккомпаниментѣ звучали тутъ трагически, наводили ужасъ!—И опять трудно было повѣрить, что *таже самая* музыка оставалась на послѣднюю примирительную строфу, что тѣ же трагическіе аккорды и пламенная, жгучая мелодія повторялись безъ перемѣны на кроткія, мирныя слова:

Есть неизмѣнная семья!
Міръ лучшихъ думъ и ощущеній!
Кружокъ вашъ, добрые друзья,
Покрытый небомъ вдохновеній.
И той семьи не разлюблю,
На дѣтскій сонъ не промѣняю!
Ей пѣснь послѣднюю пою—
И струны лиры разрываю.

Здѣсь выраженіе было мягко, сердечно, до послѣдней строки; только въ ней снова прорывался паѳосъ;—Глинка иногда, варіантомъ, бралъ въ заключительной каденцѣ высокое la и силою драматизма заставлялъ содрагаться.

Мажорное разрѣшеніе этой минорной прощальной пѣсни, хоромъ: «Ты правъ, пѣвецъ, да не совсѣмъ», въ томъ кружку, о которомъ идетъ рѣчь,—никогда не исполнялось. (Глинка самъ чувствовалъ, что отбрасывая этотъ мажоръ, онъ ни мало не отнимаетъ силы отъ впечатлѣнія пѣсни).

Весною 1842 г., въ репертуарѣ исполненныхъ Глинкою пьесъ, стали чаще и чаще являться нумера изъ оканчиваемой имъ тогда оперы «Русланъ и Людмила».

Весь 1842 г. прошелъ для меня въ бо̀льшемъ и бо̀льшемъ знакомствѣ съ этими новыми чудесами Глинкинской музы. Весною я слушалъ отрывки

изъ «Руслана» въ устахъ самого автора,—осенью былъ на пробахъ этой оперы, зимою на самыхъ ея представленіяхъ. Для меня все это были событія первой важности, о которыхъ и сообщу по порядку.

«Какіе сладостные звуки
Ко мнѣ неслись въ тиши»—

и такъ начинается речитативъ Гориславы передъ ея аріей:

«Любви роскошная звѣзда»,

и эти въ самомъ дѣлѣ, «сладостные звуки» ритурнеля (отголосокъ персидскаго хора:

«Ложится въ полѣ мракъ ночной»).

были для насъ первыми плѣнительными звуками изъ оперы «Русланъ», о большихъ приготовленіяхъ къ которой уже много поговаривали въ началѣ 1842 года, въ разныхъ петербургскихъ кружкàхъ.

На одномъ вечерѣ у Л., спѣвъ нѣсколько романсовъ, Глинка сказалъ:

— Теперь я вамъ спою «*тоску*».

— Какую «тоску»? чью «тоску»? спросили мы хоромъ, съ жаднымъ нетерпѣніемъ.

— Изъ моего «Руслана», романсъ Гориславы.

— Кто же эта Горислава? Въ поэмѣ Пушкина нѣтъ этого имени.

На афишѣ будетъ стоять: *Горислава, плѣнница Ратмира*. Вотъ слушайте, вышло, кажется, не дурно.—И онъ пѣлъ, и мы таяли отъ наслажденья!

Послѣ, т. е. въ томъ же году, на театрѣ, и черезъ много лѣтъ, въ разныхъ концертахъ, въ томъ числѣ однажды въ исполненіи Полиною Віардó, довелось слышать эту арію, и съ оркестромъ, и въ пѣніи болѣе или менѣе близкомъ къ совсѣмъ-хорошему, но,—повторю это тысячи разъ!—«въ общемъ» впечатлѣніе было *вовсе не то*, какъ въ исполненіи этой граціозно-меланхолической и чисто-славянской кантилены самимъ геніальнымъ ея творцомъ.

Причина понятна: онъ самъ осуществлялъ свой идеалъ своимъ пѣніемъ, гдѣ мастерски владѣлъ всѣми *средствами выразительности*, *драматической правды*,—главной и единственной задачи всякой истинной музыки. Въ исполненіи не-авторомъ, при самыхъ счастливѣйшихъ условіяхъ, все таки многое остается не вполнѣ согласнымъ съ *идеею* автора музыки; все-таки выходитъ разнорѣчіе, хоть тонкое, слабое (въ рѣдкихъ случаяхъ даже *даровитаго* исполненія), но все-таки есть *разнорѣчіе* между задачею и ея воплощеніемъ. Какой пѣвецъ, какая пѣвица могутъ *вполнѣ* усвоить себѣ мысль Глинки? Для этого надобно—бездѣлица!—чтобъ въ нихъ жила глинкинская—инстинктивная и сознательная—*музыкальность*. Въ пѣніи самимъ Глинкою его музыки, задача и ея воплощеніе, разумѣется, *совпадали, сливались* и выходило—диво! Даже замѣнъ безподобнѣйшихъ красокъ очаровательно-цвѣтистой оркестровки бѣднымъ, однообразно-безцвѣтнымъ звукомъ фортепіано, магическаго при исполненіи Глинкою, не отнималъ красоты у музыки, потому что Глинка умѣлъ

силою своей музыкальности перетворять фортепіанный аккомпаниментъ въ аккомпаниментъ оркестра, умѣлъ безконечными оттѣнками силы, выразительности, свѣто-тѣнями уравновѣсить отсутствіе колорита. Такъ, въ живописи—рисунокъ съ большой картины, отлично-исполненный самимъ ея творцомъ, безъ сомнѣнія, въ тысячи разъ лучше передастъ результатное ея впечатлѣніе, нежели не совсѣмъ вѣрная и не сильная копія.

Сравненіе можетъ показаться парадоксальнымъ, когда дѣло идетъ не о *копіяхъ*, а объ исполненіи оркестромъ и пѣвцами оригинальныхъ партитуръ, для оркестра и пѣвцовъ написанныхъ; но въ такой *строжайшей* повѣркѣ воплощенія съ идеаломъ художника, обыкновенное, дюжинное исполненіе въ оркестрѣ и на сценѣ, при неособенно-даровитыхъ, не-геніальныхъ капельмейстерахъ, всегда не больше, какъ только *копія*, и притомъ *слабая*. Оригиналъ—на страницахъ партитуры, для тѣхъ, конечно, кто умѣетъ такимъ оригиналомъ пользоваться.

О текстѣ и планѣ оперы «Русланъ», въ началѣ 1842 года, мы и понятія не имѣли, кромѣ того только, что она пишется на сюжетъ поэмы Пушкина; оттого относились къ исполняемымъ Глинкою отрывкамъ изъ этой оперы совершенно просто, безъ анализа, съ полнѣйшимъ *довѣріемъ* къ задачѣ художника. Вопросы о «сценичности» или «несценичности» тогда еще не могли въ насъ зародиться.—Не зная, гдѣ и какъ помѣщенъ въ будущей оперѣ этотъ лирическій монологъ «плѣнницы Ратмира», мы ее видѣли въ воображеніи, мы любовались ея душой любящею, женственною, нѣжно-страстною; любовались характеромъ славянской, *русской* женственности. Въ «Антонидѣ» есть на это слабый только намекъ, а воплощеніе этого же характера, быть можетъ, болѣе яркое, нежели Горислава, явилась у Глинки позже, въ безподобномъ романсѣ: «Маргарита».

Съ изумительнымъ искусствомъ Глинка всегда уловлялъ тонкую черту, которая отдѣляетъ сильно-страстное драматическое «пѣніе» отъ декламаціи «говоренной», «рецитируемой».

Такъ слова Гориславы:

Ревнивый пламень затая,
Не я-ль съ покорностью внимала,
Когда, для нѣги въ тишинѣ,
Платокъ... былъ брошенъ не ко мнѣ!».

Драматическая правда въ этомъ мѣстѣ допускаетъ такъ-называемый трагическій «шопотъ», почти требуетъ этого эффекта.

Разумѣется, онъ и былъ въ исполненіи Глинкою; но глубокая музыкальность артиста не дозволяла ему переступить за черту истинно-изящнаго. «Пѣніе» и въ этихъ словахъ оставалось «пѣніемъ», никогда не переходило въ декламацію не музыкально-произнесеннаго слова. При всей горячей страстности этого романса, общій его тонъ, въ исполненіи Глинкою, былъ чрезвы-

чайно-нѣженъ и томно-граціозенъ. Болѣзненная, шопеновская тоскливость въ поворотѣ мелодіи и ея гармоніи, съ безчисленными уступами, именно въ игрѣ и пѣніи Глинки, находила *настоящее* свое выраженіе. Деликатность полусвѣта и полутѣни—одна изъ господствующихъ сторонъ въ красотахъ глинкиной музыки вообще, и «тоска» Гориславы, въ своихъ мягко-женственныхъ изгибахъ, вышла однимъ изъ лучшихъ, самыхъ сердечныхъ его вдохновеній. Пѣвалъ онъ эту арію съ особенною любовью и погружалъ всѣхъ насъ въ восторгъ.

Другимъ капитальнымъ образчикомъ чудесъ еще незнакомой для насъ оперы была—*баллада Финна* (безъ речитатива:

Добро пожаловать, мой сынъ,

а прямо отъ ритурнеля широкими аккордами передъ словами:

Любезный сынъ, ужъ я забылъ
Отчизны дальной угрюмый край).

Не передать словами перваго впечатлѣнія отъ этой музыки, столько *новой* въ цѣломъ складѣ и во всѣхъ подробностяхъ! Слышалось единство мысли, выдержанной съ небывалою въ музыкѣ настойчивостью; слышались и видоизмѣненія мысли въ ея разработкѣ, необыкновенно рельефныя, каждое въ *своей* области, такъ что общее впечатлѣніе по-неволѣ выходило чрезвычайно *сложнымъ* (complexe).

Старикъ, чухонскій колдунъ, разсказываетъ повѣсть своей несчастной любви. Молодымъ пастухомъ онъ страстно влюбился въ Наину; холодное сердце надменной красавицы отвергло бѣднаго Финна—

Пастухъ, я не люблю тебя!

Пастухъ сдѣлался пиратомъ; черезъ десять лѣтъ принесъ къ ногамъ Наины груды золота и коралловъ. Отвѣтъ тотъ же:

Герой, я не люблю тебя!

Съ отчаянія, Финнъ погружается въ науку чародѣйства,—дѣлается могучимъ колдуномъ; силою заклинаній призываетъ къ себѣ Наину, и она повинуетсся. Но, увы! углубясь въ таинства природы, Финнъ не замѣтилъ, что прошло сорокъ лѣтъ со времени послѣдняго его свиданія съ гордою красавицей: теперь передъ нимъ отвратительная старуха! Между тѣмъ

...все колдовство
Вполнѣ свершилось, по несчастью,

старая колдунья влюбилась въ стараго колдуна, и, отверженная имъ въ свою очередь, преслѣдуетъ своимъ гнѣвомъ его и всѣхъ, кому онъ благоволитъ.

Независимо отъ цѣлости оперы и отъ сценическихъ условій, просто какъ

сюжетъ баллады, это сюжетъ богатый, увлекательный и вполнѣ-музыкальный. Даже нѣкоторая иронія и насмѣшливость, которой Пушкинъ закончилъ этотъ разсказъ, можетъ проскользнуть мимо, если паѳосъ всего сюжета взять со стороны *наивной*, довѣрчивой, вѣчно-юной души Финна, который именно съ этой стороны можетъ возбудить сочувствіе и состраданіе.

Могучая фантазія Глинки разыгралась здѣсь на чрезвычайно-простомъ и даже не особенно-красивомъ мотивѣ одной чухонской пѣсни *). Сокровища науки гармонической, даръ къ самому свободному контрапункту, всегда осмысленному, «объективность» задачи, дали Глинкѣ возможность создать изъ этого чухонскаго, волыночнаго напѣва чудеса разработки. Одна и таже основная мелодія изгибается по всѣмъ требованіямъ драматической задачи; высказываетъ то робкую наивность признанія:

Сказалъ: «люблю тебя Наина»,

то первую тоску юноши:

И все мнѣ дико, мрачно стало,
(главная тема въ минорѣ)

то элегическія воспоминанія старца о быломъ горѣ:

Ахъ! и теперь одинъ, одинъ,
Душой уснувъ въ дверяхъ могилы;

то переходитъ въ міръ инструментальный и, не отступая ни на шагъ отъ своего главнаго контура, взмахами кисти симфонической живописуетъ воинскіе подвиги смѣлыхъ рыбаковъ-пиратовъ, и музыка звучитъ металлически, будто стукъ мечей—живописуетъ темныя дебри финляндіи и таинственныхъ обитателей этой глуши—сѣдые колдуны выступаютъ передъ нами, величественные своею фантастическою уродливостью; живописуетъ и страшныя чары, и вопль души, горько обманутой въ надеждахъ,—слова:

Ахъ, витязь! то была Наина...

Далѣе симфонія разростается широко при словахъ:

Увы, мой сынъ! все колдовство...

точно будто и магія, и вся природа, равнодушіемъ своимъ, также зло посмѣиваются теперь надъ бѣднымъ Финномъ, какъ прежде смѣялась надъ нимъ бездушная красавица, сгубившая его жизнь... Такъ изгибается въ рисункахъ своихъ, все та-же самая мелодія, всего изъ *шести* нотокъ; столько же неисчерпаемы сокровища гармонизаціи, т. е. ходы второстепенныхъ голосовъ, подпѣвающихъ главному.

*) Исторію этого мотива сообщимъ въ послѣдствіи, отдѣльнымъ фактикомъ, изъ воспоминаній Г-жи Виноградской, доставленныхъ въ редакцію нашего журнала.

Главнымъ принципомъ гармоніи въ цѣлой балладѣ, разумѣется, часто слышимая и долго протягиваемая основная нота (тоника,—внутреннею педалью), звуки *волынки пастуха* и, между тѣмъ, она служитъ безподобно-красивымъ «цементомъ» для всѣхъ аккордовъ.

Главная, типическая гармонизація финской пастушеской пѣсни звучитъ кротко, будто издали, уже въ маленькомъ предварительномъ ритурнельчикѣ, послѣ словъ:

Въ долинахъ, намъ однимъ извѣстныхъ,
Гонялъ я стадо селъ окрестныхъ.

Въ двухъ тактахъ—цѣлый пасторальный ландшафтъ!

Тѣ-же аккорды, безъ малѣйшей перемѣны въ гармоніи своей, иначе ритмизированы, и музыка скачетъ и прыгаетъ при словахъ:

Веселы игры пастуховъ.

Далѣе, одна и та же фраза мелодіи расцвѣчается поминутно новыми гармоніями, въ глубочайшемъ согласіи съ предметною задачею. Хроматическій ходикъ, который въ первый разъ является подъ словами:

И равнодушно отвѣчала,

въ послѣдствіи выростаетъ до грознаго трубнаго призыва (тромбоны въ оркестрѣ):

Волшебный вихорь поднялъ вой.
(упоръ на каждый слогъ)

На слова:

И вдругъ заплакалъ, закричалъ—кромѣ голоса и гармонія *плачетъ* раздирающими душу диссонансами,—между тѣмъ это опять развитіе *того же* хроматизма; на слова:

Я убѣжалъ, но гнѣвомъ вѣчно
Съ тѣхъ поръ преслѣдуя меня—

въ аккордахъ слышатся угрозы злой Наины—опять *тотъ же* хроматическій ходъ; въ заключительномъ ритурнелѣ *волыночная* нотка господствуетъ надъ всей массой звуковъ.

Обдуманность, зрѣлость формъ изумительная, и, между тѣмъ, нигдѣ ни слѣда рефлексіи: все органически вытекаетъ, будто само собой, изъ главной мысли; все живетъ, дышетъ...

Разумѣется, что подробности, о которыхъ здѣсь идетъ рѣчь, не могли мною быть уловлены *тогда*, при первомъ знакомствѣ съ этимъ дивомъ музыки, но, разсказывая о подробностяхъ, я могу нѣсколько лучше, ближе къ дѣлу, передать *впечатлѣніе* отъ этой баллады, спѣтой самимъ Глинкой, нежели общими словами восхваленія. Да и хвалить трудно, когда *все* совершенство!—Глинка, весною 1842 года, пѣвалъ эту балладу охотно и довольно часто (она приходилась совершенно по его голосу, а сила декламаціи никогда не утомляла его),

но намъ все мало казалось. Нельзя было достаточно вслушаться въ эту прелесть, нельзя было вдоволь налюбоваться всѣми этими красотами, которыя въ исполненіи авторомъ, конечно, выступали *ярче*, *рельефнѣе*, нежели послѣ, въ исполненіи на театрѣ, хотя тамъ былъ *оркестръ* съ своими новыми чудесами. Причины объяснены по случаю романса Гориславы. Здѣсь «идеальное» исполненіе еще труднѣе, потому что формы несравненно сложнѣе, задачи шире, намѣреній больше. Если темпъ, хоть въ одной фразѣ будетъ взятъ невѣрно, если какой нибудь гобой или кларнетъ въ оркестрѣ не исполнитъ своей *роли* какъ слѣдуетъ въ этой въ высшей степени *объективной* музыкѣ, исполненіе будетъ неполно, *не то*, котораго желалъ авторъ. А когда онъ самъ пѣлъ, разумѣется, все, до малѣйшаго оттѣнка, было *то*! Баллада не выходила нисколько отрывкомъ изъ большаго цѣлаго, отдѣльною сценою изъ оперы; напротивъ, это былъ цѣльный, замкнутый въ себѣ міръ впечатлѣній, цѣлый *эпосъ*, цѣлая судьба человѣка, къ которому возбуждалось полное сочувствіе! Актерскимъ дарованіемъ Глинка обладалъ, какъ я уже замѣчалъ, въ самой высокой степени. Съ первыхъ звуковъ:

Любезный сынъ, ужъ я забылъ...

онъ превращался въ Финна и разсказывалъ намъ повѣсть любви, какъ будто это все съ нимъ самимъ случилось. Въ строфѣ:

Ахъ! и теперь одинъ, одинъ,

Глинка протягивалъ слово *ахъ* долгою ферматой, но это не была ничуть *нота* протянутая *вокалистомъ*: это былъ вздохъ изъ глубины сердца,—вздохъ, въ которомъ сосредоточилась вся горькая участь Финна. Въ голосѣ Глинки звучали слезы (точно какъ въ «Прощальной пѣснѣ» на слова: «и струны лиры разрываю» Глинка перемѣнялся въ лицѣ, становился блѣденъ отъ внутренняго волненія). О, еслибъ и на сценѣ оперной могли почаще являться такіе исполнители-художники, совсѣмъ, донельзя сливающіеся со своею задачей! Такіе, чтобы могли «воплощать» характеръ, а не «нарочно» «пѣть свою партію» и «играть свою роль?» Драматизмъ, выразительность были въ Глинкѣ такъ сильны, что слушать эту музыку *какъ музыку*, *какъ звуки*, не было ни малѣйшей возможности. Надо было только «переживать» въ своей душѣ судьбу Финна. Припомните, съ этимъ вмѣстѣ, сложность, крѣпость формъ самой музыки такого стиля, гдѣ одна и та же мелодія безпрерывно перебѣгаетъ изъ голоса въ аккомпаниментъ, изъ аккомпанимента въ голосъ, гдѣ брилліанты гармоническіе и ритмическіе разсыпаны на каждомъ шагу, и судите о силѣ впечатлѣнія!

Жажда услышать превосходнѣйшее созданіе Глинки на театрѣ, услышать колоссальную оперу, которая должна будетъ затмить «Жизнь за Царя», разгоралась въ насъ послѣ каждаго раза, что намъ удавалось слушать арію Гориславы и балладу Финна. Мы ждали осени и зимы съ великимъ нетерпѣніемъ.

Между тѣмъ, тою же весною 1842 года пріѣхалъ въ Петербургъ—Листъ, и его концерты деспотически завладѣли вниманіемъ и сочувствіемъ всѣхъ, кто въ Петербургѣ сколько нибудь интересовался музыкой.

Глинка былъ въ первомъ же концертѣ Листа, гдѣ царь виртуозовъ исполнилъ увертюру изъ «Вильгельмъ Теля», «Erlkönig» и «Ständchen» Фр. Шуберта, «Фантазію на Д. Жуана» и хроматическій галопъ.

Не изумляться такому титаническому исполненію, такой неслыханной виртуозности Глинка не могъ; но, какъ послѣ я узналъ изъ разговоровъ съ нимъ (и еще послѣ, провѣримъ взгляды его на фортепіанную игру вообще, и замѣтки объ этомъ въ его автобіографическихъ запискахъ), Глинка *не совсѣмъ понялъ* Листову геніальность. Листъ, въ глазахъ Глинки, былъ только однимъ изъ отличныхъ піанистовъ, да еще на счетъ собственно «touché» терялъ значительно, въ сравненіи съ мягкою игрою Гуммеля и Фильда!..

Новаго духотворнаго начала, которымъ проникнута каждая нота въ аранжировкахъ и въ исполненіи Листа, Глинка какъ то не замѣтилъ. Онъ былъ воспитанъ на фортепіанной музыкѣ иного свойства, и слишкомъ уважалъ учителя и пріятеля своего, Карла Мейера. Совсѣмъ отрѣшиться отъ былаго, чтобъ идти навстрѣчу небывалому, Глинка, и въ творчествѣ своемъ, позволялъ себѣ только *подъ условіями*; въ подробную критическую оцѣнку знаменитостей онъ не вдавался, и всегда, отчасти по духу противорѣчія, относился къ этимъ знаменитостямъ нѣсколько «враждебно».

Въ эпоху пребыванія Листа въ Петербургѣ, Глинка однажды обѣдалъ въ нашемъ домѣ. За столомъ, гдѣ въ числѣ гостей былъ А. Д. К—въ, конечно, много было толковъ о Листѣ. Отдавая справедливость силѣ и бѣглости его пальцевъ (!), Глинка не одобрялъ его идеи играть на фортепіано «оркестровыя» сочиненія, какъ напримѣръ, увертюра «В. Теля» и симфоніи Бетховена. «Ce sont des choses qui exigent *des masses*. A côté de l'orchestre le piano n'est rien du tout», взглядъ не совсѣмъ вѣрный, потому что тутъ дѣло идетъ не о *реальномъ* количествѣ звука, не о массахъ и о колоритѣ, для фортепіано недоступномъ, а о «концепціи» исполненія — Auffassung, — которая въ Листѣ превыше всякихъ похвалъ и даетъ ему полное право исполнять на клавишахъ фортепіано *всю* существующую музыку. (Ясно, что Глинка не съ той стороны подходилъ къ дѣлу).

Я спросилъ мнѣніе Глинки о самой увертюрѣ къ «В. Телю».

«Это одна изъ неважныхъ фабрикацій Россини. Переслащенная копія пасторальной симфоніи Бетховена. Не люблю и всей оперы. Слишкомъ замѣтно, что для Парижа написана».

Послѣ обѣда, Глинка толковалъ съ А. Д. К—вымъ о предстоящей постановкѣ «Руслана»; просилъ поскорѣе распорядиться о колокольчикахъ, настроенныхъ «гаммой».

«Въ четвертомъ актѣ забавляютъ барышню Людмилу; между прочимъ,

серебряныя и золотыя деревья «ведутъ курантъ». Онъ ужъ написанъ. Надо непремѣнно колокольчики въ тонъ».

К—въ обѣщалъ постараться и хвалилъ Роллеровы декораціи.

Прислушиваясь къ разговору, я былъ радъ узнать еще что нибудь о будущей оперѣ. Готовилось нѣчто великолѣпное; представляя себѣ заранѣе музыку Глинки въ ея цѣломъ, я опять сожалѣлъ, что еще столько мѣсяцевъ оставалось до предстоящаго наслажденія.

Глинка въ тотъ вечеръ не долго оставался у насъ, потому что спѣшилъ къ графу Михаилу Юрьевичу Віельгорскому, гдѣ «Францъ Адамычъ» (какъ Глинка, въ шутку, называлъ Листа) долженъ былъ играть громадную партитуру «Руслана» «à livre ouvert!»

Послѣ мнѣ Глинка разсказывалъ, что Листъ любовался и мелодіями, и фактурой оперы вообще, а *особенно* понравилась ему «Тоска Гориславы».

Весной и лѣтомъ 1842 года, Глинка жилъ въ Гороховой, между Малою Морской и Адмиралтейскою площадью, въ домѣ Давыдова. Жилъ одинъ въ маленькой, плохо меблированной квартирѣ, во дворѣ,—со слугою, Ульяномъ, который былъ «изъ музыкантовъ»; въ деревнѣ дяди Глинки, игралъ на контрбасѣ и въ Петербургѣ иногда переписывалъ ноты для Михаила Ивановича.

Первый мой визитъ къ Глинкѣ (который самъ меня приглашалъ зайдти когда нибудь побесѣдовать) былъ неудаченъ.

Вхожу, въ передней сидитъ Ульянъ, съ своей оригинальной, добродушно-угрюмой физіономіей, и на маленькомъ столикѣ, у раствореннаго окна, что-то пишетъ.

Въ сосѣдней комнатѣ прыгаютъ и чирикаютъ птицы за большой сѣткой передъ окномъ. (Михаилъ Ивановичъ страстно любилъ птичью породу, и часто заводилъ у себя цѣлые птичники).

— Дома Михаилъ Ивановичъ?

— Никакъ нѣтъ-съ,—отвѣчалъ Ульянъ, вставая изъ-за своихъ занятій. Только-что вышли погулять.

— Что, онъ очень занятъ теперь своей оперой?

— Нѣтъ-съ, не такъ, чтобы очень. У *насъ* почти все ужъ готово. Теперь вотъ только *танцы пишемъ*.

Въ другой разъ Глинка былъ дома: спалъ въ халатѣ, на диванѣ.

— А, милый баринъ (протирая глаза), здравствуйте! Я все недомагаю, сказалъ онъ. (Жалобы на нездоровье и постоянные медицинскіе бюллетени о всѣхъ подробностяхъ физическаго житья-бытья, были постоянною темой разговоровъ Глинки, какъ вступленіе, «entrée en matière», прежде нежели онъ увлечется чѣмъ нибудь). «Счастье человѣка, какъ вамъ извѣстно, зависитъ прежде всего—прочаго отъ расположенія твердыхъ и мягкихъ частей въ его организмѣ».

Вскорѣ, однако, изъ области физіологіи и гигіены разговоръ съѣхалъ на музыку, на приготовляемую оперу.

— Устаю я, баринъ, отъ разныхъ хлопотъ. А еще, замѣтьте, не было ни одной пробы съ оркестромъ. Впрочемъ, оркестръ у насъ лихой. На него вся моя главная надежда.

— Я слышалъ стороной, что у васъ, въ этой оперѣ, кромѣ того, съ чѣмъ вы насъ сами познакомили, бездна новостей «гармоническихъ», вещей совсѣмъ небывалыхъ.

— Есть кое-что. Есть, напримѣръ, гамма изъ шести цѣлыхъ тоновъ. Она очень дика въ эффектѣ и служитъ у меня вездѣ, гдѣ является Черноморъ. Да и вообще стараюсь даже бывалые эффекты привести не такъ, какъ у другихъ, совсѣмъ *по-инаковому*. Есть у меня буря, только вовсе не такъ, какъ въ «Barbiere», въ «Теллѣ» и другихъ разныхъ операхъ; будетъ вой вѣтра, какъ въ русской печной трубѣ.

Вскорѣ Глинка собрался гулять (это было на Святой, теплый, чисто-лѣтній день), одѣлся въ сюртукъ, надѣлъ пальто, низенькую шляпу съ очень широкими полями и пригласилъ меня съ собою.

Мы ходили съ полчаса по Адмиралтейскому бульвару. Въ толпѣ народа попадалась, разумѣется, бездна знакомыхъ Михаилу Ивановичу. Онъ очень вѣжливо, но все очень серьеозно, раскланивался.

Встрѣтился и пѣвецъ Леоновъ. Поговоривъ съ нимъ минутъ пять о предстоящихъ спѣвкахъ, по уходѣ Леонова, Глинка замѣтилъ мнѣ: «Вотъ, баринъ, ему не слишкомъ-то легко достается роль Финна. Прошелъ съ нимъ балладу до сотни разъ, а все еще словъ не помнитъ».

— Не у всѣхъ-же, Михаилъ Ивановичъ, какъ у васъ, память «à toute épreuve».

Лѣтомъ въ Петербургѣ всѣ разбрелись по дачамъ и я не видался съ Глинкою.

Увидѣлся уже въ концѣ августа опять въ домѣ Л.

Глинка самъ заговорилъ о своихъ работахъ, которыми все это время былъ занятъ. «На прошлой недѣлѣ, баринъ, кончилъ я увертюру къ «Руслану». Такой темпъ взялъ, что летитъ на всѣхъ парусахъ; «presto» веселое, какъ увертюра въ моцартовомъ «Фигаро», и тоже въ D-dur. Только, разумѣется, характеръ другой, русскій. Начинается и оканчивается *кулакомъ*; а въ серединѣ «бѣды»—для віолончелей кантабиле на самыхъ высокихъ нотахъ. Въ разработкѣ «злобы», кажется, не мало; «останетесь довольны»!

Прошелъ сентябрь, октябрь—настали большія пробы новой оперы, на сценѣ, съ оркестромъ.

На одной изъ таковыхъ мнѣ удалось быть. (Теперь, въ такомъ казусѣ, какъ новое произведеніе Глинки, я не пропустилъ бы *ни одной* репетиціи, но тогда... опасался надоѣдать Глинкѣ своими просьбами, а *не* черезъ него не имѣлъ ни малѣйшаго доступа къ внутреннему театральному хозяйству).

Для человѣка, горячо любящаго искусство, «первыя пробы» новаго, еще никому неизвѣстнаго, сценическаго произведенія имѣютъ крайнюю привлекательность.

Темная зала, лампы только на сценѣ и въ оркестрѣ; кое-гдѣ, въ растворенную дверь изъ корридора, пробивается голубой лучъ дневнаго свѣта; слушателей никого, кромѣ приближенныхъ къ театру и самихъ «дѣятелей» въ піесѣ. По сценѣ они расхаживаютъ въ пальто, въ шинеляхъ, въ салопахъ, со шляпами на головѣ. Занавѣсъ постоянно поднятъ. Идетъ какой нибудь монологъ, а между тѣмъ на сценѣ толпится народу человѣкъ пятьдесятъ: тутъ и режиссеръ, и группа хористовъ, и декораторъ, и машинистъ,—всѣ вмѣстѣ и каждый въ отдѣльности хлопочатъ по своему дѣлу, какъ на улицѣ, нисколько не стѣсняясь, что въ это время идетъ самая пьеса. Не зная пьесы, сначала и не различишь, кто дѣйствующій, кто недѣйствующій... Но въ этомъ есть какая-то пріятная таинственность (если вы, повторяю, съ любовью относитесь къ будущему представленію). Драматическое созданіе является передъ вами въ тусклыхъ очертаніяхъ, будто рождается изъ хаоса; вы, воображеніемъ, отстраняете все, что въ настоящую минуту мѣшаетъ впечатлѣнію; фантазія ваша прибавляетъ декораціи, которыя еще не поставлены; костюмы, которые еще не надѣты; вы сочетаете все это со звуками, которые уже слышите; вживаетесь въ идею произведенія, достраиваете мысленно его цѣлость; иногда, можетъ быть, оно не совсѣмъ схоже съ тѣмъ что будетъ на сценѣ, во время самого спектакля!

На пробѣ, гдѣ мнѣ случилось быть, «репетовали» первые три акта «Руслана». Начали безъ увертюры, прямо съ интродукціи. Впечатлѣніе этихъ хоровъ, пѣсни баяна (т. е. первыхъ куплетовъ «Одѣнется съ зарею»; вторая пѣсня баяна—элегія въ честь Пушкина, и тогда уже была *отмѣнена* авторомъ, какъ невозможная для сцены), репликъ Людмилы и Руслана, Фарлафа и Ратмира, было на меня поразительно. Пѣсня баяна, гдѣ въ оркестровкѣ славянскія гусли, а въ мелодіи и гармоніи какое то весеннее обаяніе и чарующая прелесть переливовъ радуги,—оставила во мнѣ съ этой репетиціи болѣе глубокое впечатлѣніе, нежели во все послѣдующее время. Пѣлъ молодой Бантышевъ, родственникъ знаменитаго московскаго тенора, чистымъ свѣженькимъ голосомъ, котораго юность была чрезвычайно кстати для этой чарующей музыки. Большая арія Людмилы (М. М. Степанова) «Грустно мнѣ, родитель дорогой» не могла произвести яркаго впечатлѣнія, но красоты оркестровки тутъ плѣнительны. Хоръ мамушекъ, хоръ къ Лелю, открываютъ горизонты для «русской» музыки еще болѣе широкіе, нежели вся музыка въ «Жизни за Царя».

Ударъ грома—и начинается безподобное, таинственное «adagio» канономъ: «какое чудное мгновенье».

Все это чудеса по красотѣ звуковъ; хотя первый финалъ съ перваго раза не могъ оставить ничего, кромѣ смутнаго впечатлѣнія, все первое дѣйствіе оперы показалось мнѣ именно тою, идеально-совершенною оперой, тѣмъ волшебнымъ, невѣдомымъ еще міромъ, и притомъ еще міромъ звуковъ славян-

81

скихъ, котораго мы всѣ имѣли право ожидать отъ *втораго* опернаго произведенія Глинки послѣ такой оперы, какъ «Жизнь за Царя».

Новыя чудеса во второмъ актѣ! Симфоническій антрактъ, гдѣ мелькаютъ какіе-то непріязненные звуки, точно фантасмагорія страшилищъ и привидѣній.

Потомъ, тотчасъ, *баллада Финна*, столько уже мнѣ знакомая! Леоновъ, не совсѣмъ здоровый, пѣлъ меньше чѣмъ въ полголоса. Оркестръ приковалъ къ себѣ все мое вниманіе (дирижировалъ Альбрехтъ). Подробности оркестровки, не смотря на то, что я помнилъ балладу какъ нельзя лучше, сдѣлали изъ нея опять совсѣмъ новую для меня музыку! Что за чудная калейдоскопическая игра въ этой оркестровкѣ! Какимъ, между тѣмъ, *единствомъ* проникнутъ каждый звукъ! Восторгъ мой не имѣлъ предѣловъ.

Возлѣ меня, въ креслахъ, сидѣлъ самъ творецъ этой музыки и, по обыкновенію своему, когда не самъ игралъ или пѣлъ, порядочно *мѣшалъ* слушать, потому что все разговаривалъ со мною же. Разсказалъ, между прочимъ, что на-дняхъ, за болѣзнью Леонова, *самъ* долженъ былъ спѣть на сценѣ всю балладу, чтобы оркестръ могъ сыграться. Теперь оркестръ подъ опытною рукою Альбрехта, шелъ ужъ отлично.

Прелестный дуэтикъ между Финномъ и Русланомъ имѣетъ развѣ тотъ недостатокъ, что очень коротокъ. Такъ жаль, что скоро оканчивается.

Въ сценѣ Фарлафа и Наины былъ очень забавенъ старикъ *Този* своимъ итальянскимъ коверканіемъ русскаго произношенія:

«Страшнайа старьюшка зачэмъ идьотъ сюда»?

Это немножко отвлекало вниманіе отъ музыкальныхъ красотъ этой сцены, столько въ своемъ комизмѣ оригинальной и широко-задуманной. Въ рондо Фарлафа голоса *Този* не было слышно *вовсе*, но въ оркестрѣ опять—цѣлая симфонія! Какая жизнь, какая хвастливость кипитъ во всѣхъ этихъ звукахъ!

Аріею Руслана О. А. Петровъ былъ не совсѣмъ доволенъ,—о чемъ при мнѣ говорилъ съ Глинкою,—и оттого пѣлъ ее вяло и неохотно. Въ речитативѣ «О поле, поле» съ его чудеснымъ вступленіемъ, и въ анданте «Временъ отъ вѣчной темноты» много превосходнаго, какъ мнѣ и на первый разъ показалось; аллегро не столько вдохновено; но мелодія «О Людмила, Лель сулилъ мнѣ радость», новизною своего поворота, какою-то особенною свѣжестью, оставила во мнѣ глубокое впечатлѣніе.

Сцену Руслана съ головой исполина безъ декорацій было невозможно понять. Я ничего и не понялъ. Хористы собрались кучей посреди сцены и пѣли *унисонныя* ноты весьма не въ ладъ.

Въ оркестрѣ опять чудеса. Вотъ *гдѣ* и тѣ завыванія *русской* бури, о чемъ мнѣ говорилъ авторъ.

Разсказъ головы: «Насъ было двое» почему-то въ тотъ разъ не пробовали.

Разрывочность сценъ во 2-мъ актѣ дѣлала впечатлѣніе во мнѣ какимъ-то смутнымъ, но съ полнымъ довѣріемъ къ *обдуманности* оперы, созданной

такимъ артистомъ какъ Глинка, я всѣ эти недостатки приписывалъ условіямъ пробы безъ декорацій и костюмовъ. Цѣлое, по моимъ ожиданіямъ, *должно было быть* идеально-прекраснымъ.

Къ 3-му акту Глинка пошелъ на сцену, и во время «Персидскаго хора» расхаживалъ между поющими, стараясь пояснить имъ тонкость и деликатность звука, необходимые для исполненія этого номера.

Надо замѣтить, что на этой репетиціи, первыя строфы этого номера пѣлись не хоромъ, а тремя избранными корифейками. Эффектъ ихъ красивыхъ голосовъ выходилъ прелестенъ. (Не знаю почему, послѣ, Глинка отступился отъ этой хорошей мысли). Плѣнительная оркестровка этого женскаго хора обворожила меня съ первыхъ звуковъ.

Гориславу пѣла г-жа Лилѣева, тогда еще дебютантка; свѣженькій, чистый и вѣрный ея голосъ представилъ арію «тоски» въ новомъ для меня свѣтѣ, со стороны женственнаго «тембра», къ чему присоединились прелести въ оркестрѣ; но, разумѣется, что касается смысла, впечатлѣніе вышло мало похожимъ на то очарованье, которое производила эта арія въ пѣніи самого Глинки.

А. Я. Петрова на репетицію явилась съ подвязанною щекой, и, страдая простудой, почти вовсе не пѣла своей большой аріи, только давала реплику оркестру. За то въ оркестръ можно было вслушиваться вдоволь. Мягкіе, упоительные звуки англійскаго рожка и вообще духовыхъ инструментовъ въ этой аріи производятъ всегда эффектъ истинно-волшебный.

Танцевъ въ тотъ разъ еще не репетовали.

Финалъ 3-го акта шелъ еще слишкомъ не твердо и разрывочно; нельзя было схватить общаго теченія мыслей и красоты обработки.

Познакомившись такимъ образомъ съ бо́льшею половиною оперы, съ чудесами ея оркестровки, и въ идеалѣ своемъ, устраняя несовершенство и неполноту впечатлѣній, необходимо связанныхъ съ первыми репетиціями такого сложнаго произведенія, я отъ оперы, въ ея цѣломъ, еще больше противъ прежняго, ожидалъ самыхъ высшихъ поэтическихъ наслажденій.

Настало наконецъ 27-е ноября 1842 года.

«Насталъ давно-желанный мигъ»! день перваго представленія «Руслана» въ Большомъ театрѣ.

Интересъ въ публикѣ былъ возбужденъ въ весьма сильной степени. Билеты можно было достать съ великимъ трудомъ, и не иначе какъ за нѣсколько дней.

Между тѣмъ первому представленію встрѣтилась сильная помѣха въ болѣзни А. Я. Петровой, для которой собственно Глинка далъ столько важное участіе въ оперѣ Ратмиру, и поручилъ этой партіи 8 нумеровъ!

За болѣзнью главнаго контральта, эта партія была поручена молодой дебютанткѣ изъ воспитанницъ театральной школы, Анфисѣ Петровой. Она, разумѣется, едва справилась съ *матеріальнымъ* разучиваніемъ *нотъ* своей огромной партіи и, не смотря на красивѣйшій контральтовый голосъ, была въ

84*

Ратмирѣ слаба до жалости, слѣдовательно, чуть не половина эффекта оперы, въ первое представленіе, была утрачена.

Первый актъ прошелъ отлично и съ успѣхомъ. Аплодисментовъ было много. Во второмъ—уже баллада не понравилась; въ пѣніи на сценѣ вышла, противъ моего ожиданія, блѣдною и въ общемъ—длинною, будто растянутою.

Сцена Фарлафа забавила только кривляньемъ и уморительнымъ произношеніемъ старика Този. Въ аріи Руслана понравилось только «andante».

Сцена головы окончательно расхолодила публику. Чудище для глазъ показалось какимъ-то уродливымъ чудищемъ и по музыкѣ.

Можно-ли было поручить «хору» въ унисонъ длинный, предлинный *разсказъ*, спѣть цѣлую балладу (?!)

Насъ было двое,
Братъ мой и я—

Ясно, что эта псалмодія, бѣлыми нотами и четвертями, могла только нагнать тоску на слушателей, и дѣйствительно ее нагнала.

Разрывочность, безсвязность акта и скучнѣйшая, неуклюжая сцена съ головой (которая, во всемъ своемъ протяженіи, всего однажды и была исполнена) не выкупились отдѣльными красотами, тѣмъ менѣе, что и красоты были, бóльшею частью, слишкомъ тонкаго свойства для публики, слушающей все это въ первый разъ.

Третій актъ не могъ поправить неудачнаго впечатлѣнія втораго акта. Въ третьемъ—на первомъ планѣ Ратмиръ, осуществленный на этотъ разъ кисленькою фигуркою и дѣтски-невыработаннымъ голосомъ Анфисы Петровой.

Балетъ этого акта ни музыкою, ни танцами не особенно привлекателенъ.

Финалъ чрезвычайно неловокъ для сцены, и вышелъ въ общемъ необыкновенно смутенъ и слабъ.

Публика, при лучшемъ расположеніи въ пользу Глинки и его новой оперы, не могла быть довольна и—потеряла довѣріе къ красотамъ оперы.

Въ четвертомъ дѣйствіи, при невыгодномъ общемъ настроеніи, большая арія Людмилы (Степанова) показалась только утомительною со всѣми претензіями серебряныхъ деревьевъ, ведущихъ «курантъ», съ соло для скрипки и съ прелестно-фантастическими, но черезъ-чуръ мало-сценическими эпизодами хорика наядъ и хора цвѣтовъ.

Только при безподобномъ маршѣ Черномора и при слѣдующихъ за нимъ танцахъ, гдѣ въ «Лезгинкѣ» восхитила всѣхъ Андреянова, публика оживилась и опять много апплодировала; но невыгодность общаго впечатлѣнія не поправилась, чему содѣйствовала неловкость плана и рѣшительное отсутствіе интереса въ послѣднемъ дѣйствіи. Можно сказать прямо, что въ первое представленіе опера положительно упала. Глинку вызывали только изъ вѣжливости, въ память за его первую оперу. Всѣ разошлись по домамъ точно въ одуреніи какомъ-то послѣ тяжелаго сна.

Даже и лица, уже знакомыя со многими частями оперы, въ томъ числѣ пишущій эти строки, не могли не найти, что «Русланъ», въ своемъ цѣломъ, для сцены *положительно не годится* *).

Грустно было такъ разочароваться среди великолѣпнѣйшихъ ожиданій, но дѣлать нечего. Фактъ самъ за себя говорилъ.

Дѣло нѣсколько поправилось при послѣдующихъ представленіяхъ, какъ это всегда случается съ произведеніями сложными, требующими долгаго вниканія въ свои красоты. Но ясно, что Глинка не могъ не быть сильно уязвленъ неуспѣхомъ своей колоссальной партитуры.

Чувствуя живѣйшую симпатію къ такому художнику, я не жаждалъ увидѣться съ нимъ послѣ первыхъ представленій новой оперы, и нѣсколько боялся этой встрѣчи. Мнѣ бы хотѣлось о многомъ переговорить съ Михаиломъ Ивановичемъ, но, зная его безконечную раздражительность, я и опасался очень, чтобы какъ нибудь неосторожно не задѣть его душевныхъ ранъ въ этомъ случаѣ. Зная Глинку и его характеръ, можно было положительно ожидать, что неуспѣхъ «Руслана» сдѣлаетъ въ немъ самомъ переворотъ, для судебъ русскаго искусства невыгодный: оно такъ и вышло.

Въ дальнѣйшихъ представленіяхъ новой оперы, въ партіи Ратмира чередовались двѣ Петровы (Анна Яковлевна и Анфиса), а въ партіи Руслана—О. А. Петровъ и нарочно для этой партіи подготовленный самимъ Глинкою пѣвецъ изъ Украйны, С. С. Артемовскій.—А. Я. Петрова, повинуясь всѣмъ тончайшимъ намѣреніямъ композитора и личнымъ его указаніямъ, разумѣется, создала роль Ратмира художественно и была превосходна въ каждомъ нумерѣ, въ общемъ и во всѣхъ подробностяхъ. Глубоко-симпатическій контральтъ ея производилъ восхитительное впечатлѣніе въ аріи втораго акта: «И жаръ и зной смѣнила ночи тѣнь», и въ несравненномъ романсѣ послѣдняго дѣйствія. «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость»—одномъ изъ высшихъ вдохновеній Глинки. Но кромѣ отсутствія всякаго сценическаго интереса, драматической жизни, самый стиль этой музыки, за исключеніемъ немногихъ внѣшне-эффектныхъ мѣстъ (напр. аллегро: «Чудный сонъ живой любви» въ темпѣ *вальса)*, былъ слишкомъ тонкаго свойства для публики, которая и въ оперѣ «Жизнь за Царя» восхищалась только тѣмъ, что̀ идетъ изъ души въ душу, но вмѣстѣ, со стороны внѣшней формы, поближе къ складу концертнаго пѣнія (тріо 1-го акта, дуэтъ Вани и Сусанина, *арія* Сусанина, *соло* Вани въ послѣднемъ терцетѣ). Красоты сочетаній голоса съ инструментовкой, прелести и новизны гармоніи—ускользали отъ публики, которая искала въ новой оперѣ исключительно простой общедоступной мелодичности, и, не находя ее, прямо упрекала Глинку за *отсутствіе* (!) мелодій.

*) Подобнымъ эстетическимъ доводомъ слабости «Руслана», какъ сценически-музыкальнаго произведенья, въ этихъ статьяхъ не мѣсто. Полная оцѣнка *обѣихъ оперъ* Глинки составитъ одну изъ главнѣйшихъ задачъ нашего журнала.

Во время andante первой аріи Ратмира, гдѣ голосъ дивно чередуется съ англійскимъ рожкомъ (котораго партія, въ свою очередь, высоко-художественно исполнялась знаменитымъ гобоистомъ Бродомъ), мнѣ случилось однажды слышать такое мнѣніе одного изъ самыхъ ярыхъ «меломановъ»: «Жаль, право, бѣдную Петрову! Надо же имѣть безвкусіе заставить такимъ чудеснымъ голосомъ пѣть какія-то *фуги* (sic)! гдѣ и смыслу доискаться нельзя,—гдѣ нѣтъ ни одной фразы, похожей на пѣніе! Тотъ-ли это Глинка, который написалъ: «Ахъ, не мнѣ бѣдному»? Видно ужъ выдохся совсѣмъ послѣ одной оперы»!

И такъ думалъ не одинъ этотъ меломанъ, а очень, очень—многіе.

При исполненіи С. С. Артемовскимъ партіи Руслана, которой О. А. Петровъ мало симпатизировалъ, вышла во многомъ эффектнѣе, т. е. собственно говоря, весь интересъ партіи, для пѣвца и для публики, сосредоточивается тутъ въ *одной* аріи—«О поле, поле» и ее Артемовскій пѣлъ блистательно, хотя и голосъ его (богатый отъ природы), и манера пѣть еще значительно нуждались въ обработкѣ.

Одною изъ главныхъ приманокъ для публики въ этой оперѣ были—пышныя, затѣйливыя декораціи и восточные танцы въ 4-мъ дѣйствіи, гдѣ Андреянова, въ лезгинкѣ, постоянно производила «фуроръ». — Въ партіи Людмилы съ Степановою чередовалась Семенова, тогда только-что вышедшая изъ театральнаго училища. Пѣла она партію Людмилы весьма исправно; неэффектность партіи зависѣла уже не отъ нея.

Я слушалъ оперу разъ восемь кряду, всегда находилъ въ ней чудеса *музыкальныя* и вмѣстѣ—необыкновенное «отсутствіе всякаго присутствія» въ планѣ, въ складѣ цѣлаго самой оперы. Я не могъ представить себѣ, какимъ образомъ Глинка, художникъ столько умный и образованный, могъ до такой *изумительной* степени пойти на перекоръ всѣмъ, самымъ обще-извѣстнымъ требованіямъ сценическаго интереса; могъ до такой степени уйти *въ сторону* отъ пушкинской мысли въ поэмѣ «Русланъ и Людмила», гдѣ вся прелесть—*въ аріостовской легкости*, шаловливости цѣлаго поворота; могъ до такой степени неудачно выбрать въ сцены оперы именно то, что совсѣмъ *не для* театра (напр. балладу Финна), и выпустить именно то, что совсѣмъ *для* театра (напримѣръ сцену княжны Людмилы съ шапочкой Черномора, соперничество Руслана съ Рогдаемъ и многое другое).

Невозможно для меня казалось не согласиться съ мнѣніемъ тѣхъ, которые находили, что если и нарочно сочинять для театра скучную нескладицу, то врядъ-ли сочинится что-нибудь неуклюжѣе либретто въ «Русланѣ». Если нѣтъ ни малѣйшаго дѣйствія, ни занимательности въ пьесѣ, ни тѣни чего нибудь похожаго на драму и на характеры, къ чему же тогда и всѣ музыкальныя красоты *)?

*) Въ доказательство, что этотъ взглядъ въ то же время, т. е. съ самыхъ первыхъ представленій во мнѣ установился, въ видѣ самаго горькаго «разочарованія» моего на

Въ теченіе зимы 1842—1843 года, я нѣсколько разъ опять проводилъ цѣлые вечера съ Глинкою въ домѣ Л. и Т.

Тамъ бывали часто очень протежируемые Глинкою пѣвцы, теноръ Михайловъ и баритонъ Артемовскій, тогда только что пріѣхавшіе изъ Италіи, гдѣ изучали вокальное искусство, и потомъ съ успѣхомъ дебютировали на русской сценѣ (въ «Лучіи» Донидзетти).

Въ числѣ гостей бывалъ, пріѣхавшій тогда изъ Варшавы, отличный музыкантъ, В. М. Кажинскій. Онъ игралъ наизустъ множество мазурокъ Шопена, которыя Глинка слушалъ всегда съ особеннымъ удовольствіемъ и много бесѣдовалъ съ Кажинскимъ о композиторахъ разныхъ школъ, о своемъ Русланѣ и о проэктахъ еще одной оперы совсѣмъ въ «*инаковомъ*» вкусѣ.

Самъ Глинка опять много пѣлъ изъ своего обычнаго репертуара; часто также аккомпанировалъ Артемовскому (всегда безъ нотъ) въ аріи Руслана и въ застольной пѣснѣ (Brindisi) «Лукреціи Борджіа» (написанной для контральта): «Il segreto per esser felici».

Въ разговорахъ можно было замѣтить, что Глинка все это время былъ очень не въ духѣ, пасмуренъ, даже мраченъ. Неуспѣхъ «Руслана» лежалъ на душѣ его тяжелымъ гнетомъ. О публикѣ онъ отзывался вообще съ досадой; между тѣмъ иногда прорывались у него откровенныя минуты, гдѣ онъ самъ сильно порицалъ своего «Руслана». Однажды онъ мнѣ сказалъ прямо: «Да что тутъ долго разсуждать: comme piéce de théatre, comme opéra enfin, c'est une oeuvre totalement manquée. (Какъ театральная пьеса, «какъ опера» наконецъ,—это произведеніе не удалось вовсе). Но.., еслибъ кто, полагаясь на такую откровенность, сталъ бы при самомъ Глинкѣ развивать всю картину *недостатковъ* въ «Русланѣ», то сейчасъ бы встрѣтилъ въ Глинкѣ сильнѣйшее противорѣчіе. Опираясь на идеи самыя парадоксальныя, Глинка принялся бы разными софизмами доказывать, что опера именно и должна *такою* быть, и, что вся вина только въ публикѣ, которая не доросла до настоящаго пониманія и сама не знаетъ чего хочетъ.

Мнѣ случилось какъ-то высказать, что голова великана производитъ только странный, и ничуть не красивый эффектъ. Глинка, спокойно до этой минуты разговаривавшій, вдругъ вскочилъ съ своего мѣста, сталъ ходить по комнатѣ и бросилъ нѣсколько репликъ въ такомъ родѣ: «Ну нѣтъ, баринъ, многіе, напротивъ, находятъ, что это одна изъ самыхъ оригинальныхъ моихъ мыслей»; потомъ, вскорѣ, отдалился отъ нашей общей бесѣды, пошелъ бала-

счетъ этой оперы, отъ которой «in spe» я былъ въ полнѣйшемъ восторгѣ, служитъ мое письмо, весною 1843 г. къ моему товарищу по училищу, Е. И. Б—скому. Оно, почему-то, осталось неотправленнымъ по назначенію и недавно попалось мнѣ подъ руки. Все, что здѣсь я сообщаю изъ сужденій моихъ, заимствовано изъ письма почти буквально. Тамъ-же есть и замѣчательный отзывъ самого Глинки о «Русланѣ» въ одномъ изъ разговоровъ со мною.

гурить съ дамами и во весь вечеръ избѣгалъ разговоровъ объ оперѣ. Раздражительностью онъ всегда напоминалъ растеніе «Mimosa sensitiva».

Но все-таки онъ не могъ не сознавать, что, сочиняя «Руслана», сдѣлалъ цѣпь промаховъ, и чѣмъ глубже сознавалъ это, тѣмъ болѣе раздражался противъ всѣхъ на свѣтѣ.

Любилъ онъ также сваливать вины этой оперы на постановку. Жаловался, что все сдѣлали навыворотъ противъ того, какъ онъ желалъ.

«Гдѣ я хотѣлъ декорацію простую, тамъ сдѣлали пышную; гдѣ я хотѣлъ—напримѣръ въ четвертомъ дѣйствіи—причудъ самыхъ роскошно-фантастическихъ и, разумѣется, согрѣтыхъ южнымъ колоритомъ, южною страстью, тамъ меня угостили декораціею, фантастическою правда, но отъ которой вѣетъ скукой и холодомъ. Въ концѣ оперы, во время финала, я желалъ, чтобы былъ показанъ рядъ живыхъ картинъ, для характеристики разныхъ мѣстностей Россіи. Мнѣ сказали, что это невозможно, что и безъ того уже постановка Богъ знаетъ что стоитъ.

Глинка не хотѣлъ (или не могъ) самъ дойти до убѣжденія, что никакая въ свѣтѣ роскошь постановки и никакая въ свѣтѣ фантазія декоратора не спасетъ произведенія *ложно-задуманнаго*, страдающаго отсутствіемъ основной мысли.

Рядъ желаемыхъ Глинкою въ концѣ «Руслана» живыхъ картинъ (!) въ родѣ «иллюстрацій» Россіи, съ этнографической ея стороны (!) доказалъ бы только окончательно, что нашъ великій композиторъ отклонился совершенно въ сторону отъ настоящей цѣли всякой оперы, отъ настоящаго дѣла музыки, отъ выраженія звуками движеній *души* человѣческой.

Виртуозничанья разными средствами и силами композиторскими, въ томъ числѣ и мѣстнымъ колоритомъ въ «Русланѣ» очень-довольно и безъ «косморамы» въ концѣ оперы; но все это дѣлу нисколько не пособляетъ.

Въ одномъ разговорѣ со мной, въ началѣ 1843 года, Глинка упомянулъ, что пріятель его, нѣкто Улыбышевъ, нижегородскій помѣщикъ, издалъ въ свѣтъ и прислалъ ему въ подарокъ книгу на французскомъ языкѣ, въ 3-хъ томахъ, «Жизнь Моцарта», гдѣ помѣщены и большіе разборы «Фигаро», «Донъ Жуана», «Реквіема». Я распросилъ, кто же такой этотъ Улыбышевъ?

«Аматеръ-скрипачъ, порядочно игралъ въ квартетахъ. Хорошій знатокъ музыки вообще, писалъ музыкальныя критики въ «Journal de St. Petérsbourg» и за то пожалованъ въ почетные члены здѣшняго филармоническаго общества».

— Какъ же *вы*, Михаилъ Ивановичъ, *не членъ* этого общества? Кажется вы *побольше* сдѣлали для искусства, чѣмъ г. Улыбышевъ?

— Что имъ во мнѣ! Онъ богатый человѣкъ и притомъ генералъ, служилъ по дипломатической части, а я вѣдь только коллежскій ассесоръ; иногда такъ и хочу подписаться «Маіоръ—Глинка».—Вы, баринъ, между прочимъ, книгу-то Улыбышева прочтите. Онъ малый не глупый, да отъ скуки, у себя

въ Нижнемъ, можетъ быть, что-нибудь и порядочное настрочилъ. Меня только многотомность пугаетъ. Ужъ лишкомъ, я думаю, разболтался въ цѣлыхъ-то трехъ книгахъ.

Весной 1843 г. въ Петербургъ пріѣхалъ Рубини, давшій нѣсколько концертовъ и нѣсколько спектаклей итальянскихъ въ соединеніи съ труппой, наскоро составленной изъ пѣвцовъ русскихъ (Петровъ, Петрова, Степанова, Семенова) и нѣмецкихъ (Ферзингъ, г-жа Нейрейтеръ).

Громадная европейская слава предшествовала знаменитому тенору и, разумѣется, много было о немъ толковъ во всѣхъ слояхъ петербургскаго общества. Глинка и надъ «Иваномъ Ивановичемъ» Рубини подтрунивалъ, какъ изрѣдка подшучивалъ и надъ Листомъ.

«Иные находятъ, что Рубини — «Юпитеръ олимпійскій» въ искусствѣ пѣнія; для меня онъ по большей части каррикатуренъ—именно въ томъ, отъ чего всѣ въ восторгъ приходятъ». Такъ говорилъ Глинка нѣсколько разъ мнѣ и при мнѣ, и тѣмъ болѣе напиралъ на такой оригинальный приговоръ, чѣмъ больше замѣчалъ, что изъ его устъ ждутъ какого-нибудь приговора.

Тутъ же кстати возвратился въ Петербургъ и Листъ, и въ нѣкоторыхъ концертахъ самъ аккомпанировалъ Рубини. Для Михаила Ивановича все это являлось больше, съ забавной стороны, особенно по тогдашнему его ироническому и сильно-озлобленному настроенію духа.

Самолюбіе Глинки было однако сильно польщено, когда Листъ, въ одномъ изъ своихъ концертовъ, сыгралъ свою мастерскую транскрипцію «Марша Черномора» и фантазію Фольвейлера на «Лезгинку».

Лѣтомъ, того же года, мнѣ случилось поѣхать въ Нижній-Новгородъ.

Глинка, узнавъ объ этомъ, далъ мнѣ рекомендательное, очень лестное для меня письмо къ А. Д. Улыбышеву и порученье отвезти ему, въ Нижній, полный экземпляръ оркестровой партитуры оперы «Жизнь за Царя». Все это я исполнилъ въ точности (хотя, впослѣдствіи, Глинка смѣялся надъ моею недогадливостью: «преспокойно бы, баринъ, могли бы оставить партитуру *себѣ*, вмѣсто Улыбышева. Я нисколько бы и не претендовалъ»).

Даря Улыбышеву партитуру, Глинка имѣлъ въ виду (о чемъ и въ письмѣ къ нему упоминалъ), чтобы русскій музыкальный критикъ, написавшій книгу о жизни и твореніяхъ Моцарта, *удостоилъ* большаго, подробнаго разбора и оперу русскаго музыканта.

Еслибъ Глинка *прочелъ* трехтомное сочиненіе Улыбышева, то изъ одного весьма нелестнаго отзыва объ «Жизни за Царя», по случаю *народности* въ оперной музыкѣ (Nouvelle Biographie de Mozart), увидѣлъ бы уже, что отъ г. Улыбышева, въ его смѣшеніи вкусовъ «французскаго съ нижегородскимъ». не дождаться сколько-нибудь дѣльнаго взгляда на оперы *русскія* такого стиля, который былъ созданъ Глинкою.

А я, хоть и пріобрѣлъ книгу Улыбышева тотчасъ послѣ того, что Глинка рекомендовалъ мнѣ ее, хотя и прочелъ ее съ увлеченіемъ и изучалъ внима-

тельно, но въ то время *не могъ* еще видѣть во всей ясности, «кривизны» взглядовъ Улыбышева въ отношеніи Глинки, да еслибъ и видѣлъ, не посмѣлъ бы «въ то время» ратовать противъ всего этого, хотя бы въ пользу самого Глинки,—такъ какъ видѣлъ, что и для Глинки Улыбышевъ былъ все-таки чѣмъ-то въ родѣ «авторитета».

Возвращаясь изъ Нижняго (гдѣ гостилъ двѣ недѣли въ домѣ Улыбышева), проѣздомъ черезъ Москву, я слушалъ тамъ «Жизнь за Царя»—въ весьма жалкомъ исполненіи и при совершенномъ недочетѣ чего-нибудь похожаго на пониманіе или на сочувствіе со стороны публики.

При свиданіи съ Глинкой, послѣ этой поѣздки, я разсказывалъ ему объ этомъ неутѣшительномъ «status quo» первой его оперы въ столицѣ бѣлокаменной.

«Что-жъ дѣлать!» замѣтилъ Глинка. «Они отстали отъ насъ по музыкальнымъ дѣламъ лѣтъ на пятьдесятъ, если не больше. Невозможно ничего отъ нихъ и требовать».

Въ тотъ же разъ Глинка спѣлъ мнѣ (это было у него въ квартирѣ) только что написанный имъ романсъ «Люблю тебя милая роза». Я восхитился граціозностью этой простенькой мелодіи.

«А между тѣмъ тутъ есть, баринъ, и *злоба*. Мнѣ хотѣлось доказать возможность *свободнаго* употребленія аккорда увеличенной квинты. По моему мнѣнію, хорошо, чтобы каждая вещица, хоть маленькая, служила чѣмъ-нибудь въ свою очередь для новыхъ поворотовъ музыкальнаго дѣла и его науки».

Въ зиму 1843—1844 г. въ партіи Финна дебютировалъ Михайловъ; въ партіяхъ Антониды въ «Жизни за Царя» и Людмилы явилась замѣчательная пѣвица Соловьева (родомъ француженка и по настоящей своей фамиліи—Verteuil). Глинка былъ весьма доволенъ ея пѣніемъ, особенно въ Антонидѣ, гдѣ она рельефно оттѣнила многія подробности, до того времени проходившія незамѣтно.

Обо всемъ этомъ, равно какъ и о начавшихся итальянскихъ спектакляхъ съ тройственнымъ созвѣздіемъ знаменитостей: «Рубини, Тамбурини и Віардо», мнѣ часто доводилось бесѣдовать съ Михаиломъ Ивановичемъ опять на вечеринкахъ у Л. и Т.

Къ парадоксальности мнѣній Глинки невозможно было привыкнуть. Онъ постоянно удивлялъ неожиданностью своего взгляда.

Напримѣръ, сильно порицая Рубини за аффектацію въ исполненіи аріи Д. Оттавіо въ Моцартовомъ «Д. Жуанѣ» (въ этомъ порицаніи было много чрезвычайно-вѣрнаго), Глинка нѣсколько разъ повторялъ, что во всей оперѣ, какъ ее давали тогда итальянцы, были только два порядочные исполнителя: *Віардо* (Церлина) и *Артемовскій* (Мазетто).

Иногда Глинка доходилъ до прежней веселости и игривости, до прежняго чисто-артистическаго расположенія духа.

Пѣвалъ опять многіе романсы свои съ большимъ увлеченіемъ и приба-

вилъ къ своему репертуару новую прелесть: мазурку на слова Мицкевича «Къ ней»:

«Когда въ часъ веселый».

Напечатанъ этотъ романсъ въ тонѣ sol; Глинка, по требованіямъ своего голоса, пѣлъ его на полтора тона выше—въ si b.

Одушевленіе, пылкая декламація при словахъ:

«Но глазки сверкнули живѣе кристалловъ», артистическая законченность всего романса въ его «до нельзя влюбленномъ» выраженіи, были поразительны, хотя авторъ считалъ эту музыку—бездѣлушкою, шалостью, написанною въ полчаса.

Иногда Глинка дозволялъ намъ заглянуть въ сокровище его импровизаторскаго таланта.

Задумавъ сыграть «кадрильчикъ» для танцевъ, онъ увлекался своею фантазіею, импровизировалъ намъ цѣлые балеты, во время которыхъ, разумѣется, всѣ переставали танцовать, и обступали фортепіано тѣсною толпою, боясь проронить хоть одинъ звукъ изъ цѣлой цѣпи самыхъ красивыхъ, самыхъ свободно-художественныхъ узоровъ балетной музыки. Для этого рода музыкальности въ талантѣ Глинки были неисчерпаемые родники вдохновенія. Онъ бы могъ написать музыку для балета въ совершенствѣ небываломъ, неслыханномъ (чему, кромѣ блестящихъ танцевъ въ его операхъ, послѣ свидѣтельствовали и его «Хота» и его «Камаринская»).

Весною 1844 года Глинка съ нами простился. Уѣхалъ въ страну, которая уже нѣсколько лѣтъ манила его своею оригинальностью,—въ Испанію.

Увидѣться съ Глинкою послѣ этого мнѣ довелось не скоро, а именно черезъ пять лѣтъ, весною 1849 года.

Съ 1845 по 1848 годъ я состоялъ на службѣ въ Крыму; въ концѣ 48-го года и въ началѣ 49—въ Псковѣ.

Въ провинціи и въ Петербургѣ, лѣтомъ 48 г., я очень мало слышалъ о Глинкѣ и его житьѣ-бытьѣ за границей. По газетамъ видно было, что въ Парижѣ, при дѣятельномъ участіи Берліоза, Глинка съ нѣкоторымъ успѣхомъ давалъ концерты изъ своей музыки (отрывки изъ оперъ и двѣ фантазіи на испанскія темы).

Въ концѣ 1848 г. Глинка возвратился въ Петербургъ, не прямо изъ чужихъ краевъ, а изъ своего помѣстья въ Смоленской губерніи, гдѣ провелъ нѣсколько мѣсяцевъ. Пріѣхалъ вмѣстѣ съ однимъ испанцемъ, съ которымъ познакомился и очень сдружился во время вояжа.

Объ этомъ я слышалъ еще въ Псковѣ, и когда, въ январѣ 1849 года мнѣ случилось, на нѣкоторое время, побывать въ Петербургѣ, я поторопился возобновить мое знакомство съ Михаиломъ Ивановичемъ. Онъ жилъ тогда въ квартирѣ своего родственника Фл., въ училищѣ глухо-нѣмыхъ, близъ Краснаго моста. Принялъ меня Глинка весьма радушно; былъ замѣтно доволенъ слу-

чаемъ поболтать со мною о томъ и о семъ, тотчасъ представилъ мнѣ своего собесѣдника и неразлучнаго спутника въ послѣднее время, испанца донъ-Педро, ростомъ такого же маленькаго, какъ самъ Глинка, но очень худенькаго, субтильнаго, съ довольно-красивымъ, только черезъ-чуръ спокойнымъ, флегматическимъ и, отчасти, будто попугаичьимъ лицомъ.

Глинка много говорилъ о своей жизни въ Парижѣ и въ Испаніи. Отъ Испаніи онъ былъ въ восторгѣ (хотя, какъ я послѣ узналъ, спѣшилъ уѣхать оттуда, гдѣ ему все ужъ успѣло наскучить—такой ужъ былъ непосѣда).

Разсказывалъ, что написалъ двѣ большія вещи: одну русскую (Камаринскую), другую испанскую (хоту), да намѣренъ передѣлать еще одну испанскую фантазію (Souvenir de Séville) уже исполненную однажды въ Парижѣ.—«Все я еще многимъ недоволенъ въ этой вещи. Придется всю партитуру вновь написать».

Особенно-интересно мнѣ было узнать мнѣніе Глинки о музыкѣ *Берліоза.* Берліозъ посѣтилъ Петербургъ въ 1847 г., когда я былъ въ Крыму; между тѣмъ еще гораздо раньше, въ 1843, мнѣ случилось услышать «Реквіемъ» Берліоза (исполненный въ одномъ концертѣ капельмейстера Гейнриха Ромберга, въ бывшей Энгельгардтовой залѣ, гдѣ нынѣ магазинъ Русскихъ Издѣлій) и я остался подъ впечатлѣніемъ отъ необыкновенной новизны, смѣлости, красоты и величія берліозовой музыки. Сужденія о Берліозѣ, которыя я читалъ въ газетахъ, не могли мнѣ дать никакой порядочной мысли о томъ, что такое симфонія его «Ромео и Жульета», его «Фаустъ», его «Фантастическая симфонія», его «Чайльдъ-Гарольдъ».

Съ другой стороны, то, что мнѣ попадалось подъ руку изъ его партитуръ, убѣждало меня только въ его изумительномъ мастерствѣ владѣть оркестровыми средствами. Съ собственно-музыкальною стороною его произведеній я какъ-то не могъ примириться. Слишкомъ многое казалось мнѣ черезъ-чуръ дикимъ, неистово-преувеличеннымъ, немелодическимъ, и въ сущности, не музыкальнымъ.

Это же мнѣніе поддерживалъ во мнѣ В. С—въ, къ приговорамъ котораго я тогда имѣлъ полное довѣріе. В. С—въ Берліоза вовсе не считалъ въ числѣ музыкантовъ-творцовъ, и я былъ почти на сторонѣ такого суда, не смотря на всѣ красоты берліозова «Реквіема», о которомъ никогда забыть не могъ.

Глинка, немногими словами, сильно поколебалъ во мнѣ вѣру въ критическій взглядъ В. С—ва.

«Берліозъ—музыкантъ *геніальный*», гововорилъ Михаилъ Ивановичъ. Его французы не понимаютъ и никогда не поймутъ.

Для Парижа въ немъ слишкомъ много серіозности. Что до меня касается, въ его музыкѣ я вижу истинную оригинальность, истинное творчество. Онъ пишетъ *по инаковому*, нежели всѣ другіе, и сидитъ преимущественно на *хроматизмѣ*, на хроматической гаммѣ. Оттого его мелодіи сразу никакъ не мо-

гутъ выступить ясно и понравиться большинству. Но мелодичность въ немъ столько же сильна, какъ и гармоническая сторона. А ужъ объ оркестровкѣ и говорить нечего! По этой части у него новости поразительныя на каждомъ шагу».

— Вы съ нимъ близко познакомились, Михаилъ Ивановичъ?

— Посѣщалъ его, баринъ, какъ лихорадка—*черезъ день.* Французовъ вообще, какъ вы знаете, я сильно не жалую, не жалую и складку ихъ ума, но берліозовъ умъ обворожилъ меня: это мефистофель какой-то—d'une causticité à toute épreuve—а, когда захочетъ быть пріятнымъ, такъ его заслушаешься. Прелесть, что за господинъ.

— Какъ ему *ваша* музыка понравилась? Что говоритъ онъ о ней?

— Всего больше хвалитъ «Лезгинку». Онъ и писалъ объ этомъ въ журналахъ. Когда-нибудь сообщу вамъ эти статейки. Онъ преловко пишетъ.

Въ другой мой визитъ, къ моему счастію, я засталъ Михаила Ивановича за фортепьяно, и онъ сыгралъ мнѣ только-что изданныя тогда въ свѣтъ три фортепьянныя свои вещи: «Молитву», «Баркаролу» и «Souvenir d'une Mazurque».

Творчество Глинки выказалось мнѣ въ этихъ пьескахъ съ совершенно новыхъ сторонъ. «Баркарола»—премиленькая, граціозная вещица, безъ всякихъ большихъ притязаній, но, конечно, шибко превышаетъ достоинствомъ множество произведеній такъ называемой «салонной» музыки, которой отличительный характеръ обыкновенно—приторность и безхарактерность.

Самъ Глинка исполнялъ эту «баркаролу» съ мягкимъ, нѣжнымъ, бархатнымъ тушѐ, которое напоминало манеру Фильда, знакомую мнѣ только по описаніямъ, конечно.

«Souvenir d'une Mazurque»—чистое подражаніе Шопену. Глинка говорилъ мнѣ, что даже хотѣлъ сдѣлать надпись на этой пьескѣ «Hommage à Chopin», но удержался отъ слишкомъ частаго злоупотребленія подобныхъ «оммажей». Капризность, шаловливость, вспышки пламеннаго чувства и маленькія облачка меланхоліи смѣняются въ этой пьескѣ прелестно.

Разумѣется, что она требуетъ такой художественности въ исполненіи, какою обладалъ ея авторъ.

Къ гораздо серьезнѣйшей категоріи музыки принадлежитъ «Молитва» которая впослѣдствіи въ 1855 г., была переложена Глинкою для пѣнія, медзо-сопрано съ хоромъ и оркестромъ, о чемъ въ своемъ мѣстѣ).

Глинка мнѣ разсказывалъ, что эта молитва родилась въ немъ въ 1848 г., въ Смоленскѣ, гдѣ онъ былъ подъ вліяніемъ самаго мрачнаго настроенія духа, во время холеры. Изъ чувства обращенія къ небу среди бѣдствія вытекли эти звуки, въ которыхъ господствуетъ религіозность. Въ вступительныхъ диссонансахъ («Jntroduzione», allegro moderato, какъ будто «tremolo» оркестра) отразились въ фантазіи Глинки (по собственному его истолкованію) зловредные, смертоносные міазмы въ воздухѣ.

Въ самой кантиленѣ (A-dur) оригинальности не много (на что и самъ авторъ мнѣ указалъ); мелодія весьма родственна мажорному эпизоду среди знаменитаго Allegretto A-moll въ седьмой симфоніи Бетховена; родственна также какъ будто и мендельсоновскимъ кантиленамъ. Потомъ смѣлый гармоническій ходъ ведетъ въ тонъ C-dur, въ которомъ является величественный хоралъ, въ чисто-церковномъ стилѣ, при повтореніи въ ff рѣшительно *требующій* всей массы голосовъ и оркестра.

Во второй половинѣ пьесы, послѣ реприза первой кантилены (A-dur) и хоралъ является уже въ главномъ тонѣ, послѣ чего увлекательная «кода» (развитіе первой кантилены) превосходно приводитъ музыку къ заключительнымъ аккордамъ изъ хорала.

Нельзя было сильно не восхититься этою мастерскою и вдохновенною музыкою.

Я жарко выражалъ Михаилу Ивановичу свои восторги, жалѣя поминутно, что столько строгой красоты и глубины мыслей гибнетъ отчасти въ бѣдномъ мало-сочномъ безхарактерномъ звукѣ фортепіано.

— А что-жъ, баринъ, кто бы мѣшалъ вамъ оркестровать эту вещь? Очень бы порадовали меня.

(Объ оркестровкѣ и моихъ въ ней опытахъ Михаилъ Ивановичъ уже зналъ по тому случаю, что именно въ январѣ 1849 года, въ бывшемъ симфоническомъ обществѣ и въ университетскихъ концертахъ была исполнена соната Бетховена Ор. 30; № 2, C-moll для фортепіано и скрипки, мною переложенная на оркестръ).

Обрадованный и поощренный такимъ желаніемъ Глинки, я, весною того года, въ Псковѣ, инструментовалъ его молитву и прислалъ свой трудъ Михаилу Ивановичу. Когда въ апрѣлѣ я снова былъ въ Петербургѣ, Глинка очень внимательно прошелъ со мною всѣ подробности моей партитуры, многое хвалилъ, другое поизмѣнилъ согласно своимъ идеаламъ, причемъ сообщилъ мнѣ драгоцѣннѣйшія замѣтки объ оттѣнкахъ въ оркестровкѣ, о характерѣ и колоритѣ отдѣльныхъ инструментовъ; но вся эта работа не пошла тогда въ ходъ, потому что мысль сочиненія требовала, по идеѣ Глинки, не *симфоніи*, а *пѣнія* соло и хоромъ. Для этого необходимъ былъ *текстъ*, согласный идеѣ. Въ этомъ и явилась остановка.

Въ то время, т. е. еще въ январѣ 1849 г., я представилъ Глинкѣ двухъ лицъ, съ которыми постоянно дѣлился своими музыкальными впечатлѣніями,— сестру мою, С. И. Д., и товарища моего по училищу, В. В. С—ва.

Передъ маленькимъ кружкомъ слушателей изъ насъ трехъ, Донъ-Педро, да иногда двухъ, трехъ изъ своихъ родственниковъ, Глинка вдохновенно пѣвалъ новое свое вокальное произведеніе, «Пѣснь Маргариты» изъ гётева «Фауста» (написанную въ 1848 г., на слова въ переводѣ Губера).

Въ этой музыкѣ чисто-славянскій характеръ ея не въ совершенномъ согласіи съ задачею основнаго текста, это не «Гретхенъ» Гёте, а скорѣе опять

Горислава, женщина русская. Уже и въ переводѣ Губера настоящій характеръ нѣмецкой Гретхенъ не уловленъ.

«Тяжка печаль и грустенъ свѣтъ,
Ни сна, ни покоя мнѣ бѣдной нѣтъ».

Хорошіе стихи, проникнутые чувствомъ, но именно въ чувствѣ этомъ крайне *мало похожіе* на безвыходную и лаконически высказанную «тоску» оригинала.

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer!
Jch finde sie nimmer
Und nimmermehr!

Музыка Глинки, со своею шопеновскою мягкостью очертаній и расплывчатостью лирическаго чувства, уводитъ впечатлѣнія еще дальше отъ фаустовой Гретхенъ, мечтающей за самопрялкою. Музыка Франца Шуберта на текстъ Гёте несравненно объективнѣе передаетъ мысль поэта. Не смотря на все это, однако, Маргарита Глинки, *какъ отдѣльная вещь, безъ отношенія къ Гёте и къ его Фаусту*—музыка восхитительная и одно изъ лучшихъ созданій Глинки вообще.

Драматическая сила (vis tragica) въ этомъ романсѣ необыкновенно глубока *).

Въ расположеніи, въ ходѣ гармоніи, даже въ ритмѣ ($^3/_4$), эта музыка имѣетъ очень много родственнаго съ каватиною Гориславы («любви роскошная звѣзда»); задача драматическая въ главномъ одна и таже: «тоска» любящаго женскаго сердца; этимъ оправдывается нѣкоторое сходство въ самыхъ звукахъ, кромѣ того и особенность «стиля» Глинки играетъ тутъ важную роль. Но тоска Маргариты еще оконченнѣе, еще зрѣлѣе, и серіознѣе и глубже тоски Гориславы. Въ самыхъ звукахъ у Глинки тутъ, если не больше вдохновенія то, навѣрное, еще больше свободы во владѣніи средствами декламаціи музыкальной и тончайшими переливами гармоніи. Особенно *одна* модуляція поражала меня каждый разъ своимъ новымъ неожиданно-прелестнымъ эффектомъ.

Главный тонъ пьесы—Si mineur (H-moll). Черезъ параллельный мажорный тонъ (Ré maj., D-dur) музыка приходитъ къ тону Si b. maj. (B-dur).

*) Замѣчательно для меня было найти, что въ оттѣнкахъ декламаціи у геніальнѣйшей исполнительницы роли Гретхенъ, Маріи *Зеебахъ* (которую мнѣ удалось слышать, въ 1859 г., въ Лейпцигѣ), въ этомъ монологѣ было много общаго съ интонаціями глинкинскаго романса, хотя въ цѣломъ поворотѣ Зеебахъ, конечно, осталась *нѣмецкою* Гретхенъ и, слѣдовательно, сильно разнилась отъ концепціи русскаго художника. Какъ читатель замѣтить можетъ, здѣсь не дѣлается разницы между выразительностью въ *декламаціи* и выразительностью въ *пѣніи*, потому что, въ сущности, этого различія не существуетъ.

Его улыбка и жаръ страстей
И станъ высокій и блескъ очей
И сладкія рѣчи, какъ говоръ струй,
Восторгъ объятій и поцалуй....

Остановившись на высокомъ ré (d) въ мелодіи, — Маргарита, послѣ свѣтло-страстнаго, любовнаго эпизода, возвращается опять къ своему гореванью,—и вотъ, *однимъ* аккордомъ музыки изъ тона Si b. maj. переходитъ опять въ главную, меланхолическую тональность, Si naturel mineur (H-moll).

Любуясь чудесною и столько драматическою красотою этой энгармонической модуляціи (черезъ аккордъ ais—d—fis или la dièze, rê, fa dièze)—я выразилъ свое восхищеніе автору.

«У Шопена тоже не рѣдки такія модуляціи. Это наша съ нимъ родная жилка»—замѣтилъ Михаилъ Ивановичъ.

Какъ онъ самъ исполнялъ этотъ дивный романсъ, объ этомъ, я думаю, и распространяться незачѣмъ, послѣ тѣхъ примѣровъ, которые приводились прежде.

Подъ руководствомъ и подъ аккомпаниментъ Глинки, сестра моя пѣла «Маргариту» очень успѣшно.

Авторъ былъ вполнѣ доволенъ выразительностью, драматическою правдою въ пѣніи сестры моей. Онъ проходилъ съ ней многія изъ своихъ произведеній. Но всегда особенно хвалилъ ее за «Маргариту» и за Ратмировъ романсъ:

«Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость».

(Въ послѣднее время пѣснь «Маргариты» получила въ Петербургѣ даже нѣкоторую популярность отъ прекраснаго и частаго исполненія Д. М. Леоновою, которая разучила этотъ романсъ также подъ руководствомъ самаго автора).

Рихардъ Вагнеръ *)

и его реформа въ области оперы.

> До сихъ поръ Фебъ надѣлялъ одного—даромъ поэзіи, другаго—даромъ музыки, и одаренные раздѣлены бывали такою бездною, что намъ еще долго не дождаться художника, который бы *цѣликомъ создалъ истинную оперу,* т. е. самъ бы написалъ ея текстъ и партитуру.
>
> *Жанъ-Поль,* въ предисловіи къ сочиненіямъ Гофмана.

Усилія пишущаго эти строки: усвоить русскимъ читателямъ предметъ высокой занимательности и важности, за нѣсколько лѣтъ уже захватившій собою вниманіе германскаго музыкальнаго и художественно-критическаго міра, были до того *одиноки*, что могли казаться донъ-кихотствомъ, и возбуждали сатирическія выходки со стороны тѣхъ, кому смѣшно каждое ратованіе за серіозную мысль.

Видя однако, что теперь сочувствіе къ Вагнеровымъ произведеніямъ уже нѣсколько возбуждено и у насъ, вслѣдствіе прошлогоднихъ концертовъ театральной дирекціи, а также въ той надеждѣ, что если кто-нибудь, одинъ на Руси, постоянно твердитъ печатно объ избранномъ предметѣ, то никакая логика еще не докажетъ, что этотъ одинъ потому и *неправъ*, что онъ—одинъ,— поэтому рѣшаюсь посвятить обзору Вагнеровой реформы обстоятельный трудъ на страницахъ журнала спеціальнаго, открытаго для всѣхъ современныхъ по искусству вопросовъ.

Весь трудъ будетъ состоять изъ трехъ отдѣловъ: въ 1-мъ—очеркъ жизни и произведеній Вагнера; полная біографія, составленная по вѣрнѣйшимъ источникамъ; во 2-мъ—разборъ эстетическихъ теорій и идеаловъ Вагнера, развитыхъ преимущественно въ его книгѣ «Опера и драма» (Oper und Drama); въ 3-мъ—разборъ текста и музыки двухъ (слышанныхъ мною по многу разъ въ исполненіи), наиболѣе теперь знаменитыхъ въ Германіи оперъ: «Тангейзера» и «Лоэнгрина» и критическая параллель этихъ произведеній съ операми Мейербера (какъ очень знакомыми и уважаемыми въ русской публикѣ).

*) «Искусства», 1860 г., №№ 1 и 2.

Отдѣлъ первый.

Очеркъ жизни и произведеній Вагнера.

Вильгельмъ-Рихардъ Вагнеръ родился 22 мая 1813 г. въ Лейпцигѣ. Отецъ Вагнера, мелкій чиновникъ при лейпцигской полиціи, умеръ еще во время младенчества Рихарда. Мать вскорѣ вышла за другого, а именно за Лудвига Гейера, актера, живописца и автора нѣсколькихъ комедій. Занятія Гейера потребовали переселенія всей семьи въ Дрезденъ.

По желанію отчима, Вагнеръ предназначался въ живописцы, такъ какъ въ дѣтскіе годы выказывалъ много расположенія къ рисованію. Но едва техническое изученіе этого искусства стало ему надоѣдать, какъ его отчимъ захворалъ и умеръ и семилѣтній мальчикъ предоставленъ былъ собственному развитію способностей, безъ опредѣленнаго направленія.

Когда отчимъ его лежалъ больной на смертномъ одрѣ, маленькій Рихардъ долженъ былъ ему сыграть на фортепіано двѣ пѣсенки, которымъ только-что выучился, въ томъ числѣ «Jungfernkranz» (свадебный женскій хоръ) изъ только-что появившагося тогда Веберова «Фрейшюца».

Особеннаго расположенія къ музыкѣ Рихардъ тогда еще не чувствовалъ.

На девятомъ году онъ поступилъ въ школу. (Dresdener Kreuzschule). Надо было учиться. О музыкѣ онъ еще и не думалъ. Двѣ сестры его хорошо учились играть на фортепіано. Онъ прислушивался къ ихъ игрѣ, но самъ еще не начиналъ учиться.

Изъ всей слышанной имъ музыки, больше всего ему понравился «Фрейшюцъ».

На Вебера, котораго онъ часто встрѣчалъ на улицѣ, онъ смотрѣлъ не иначе какъ съ благоговѣніемъ (а еслибъ кто-нибудь тогда сказалъ Вагнеру, что онъ будетъ Веберовымъ наслѣдникомъ и во внѣшнемъ положеніи своемъ, какъ и дрезденскій капельмейстеръ, и въ своихъ твореніяхъ, такъ близко родственныхъ музѣ Вебера!).

Домашній учитель, съ которымъ маленькій Вагнеръ занимался переводами изъ Корнелія Непота, сталъ наконецъ давать ему уроки и на фортепіано. Тотчасъ послѣ самыхъ первоначальныхъ экзерсисовъ, выучилъ онъ самъ, потихоньку отъ учителя, и наизусть, увертюру «Фрейшюца».

Учитель узналъ объ этомъ и объявилъ, что изъ Вагнера никогда ничего путнаго не выйдетъ.

«И правъ былъ учитель», говорилъ Вагнеръ въ послѣдствіи. «Я, точно, никогда не выучился играть на фортепіано».

(Т. е. добавить надо, въ смыслѣ піаниста, въ смыслѣ какой-нибудь «виртуозности». Вагнеръ между тѣмъ весьма порядочно играетъ на фортепіано, какъ почти всѣ музыкальные авторы).

Съ этихъ поръ однако, со времени фрейшюцовой увертюры, маленькій Вагнеръ игралъ много для себя, и все оперную музыку, и все самымъ отчаяннымъ «doigté».

Ни одного пассажа онъ не могъ дѣлать чисто и получилъ особенную ненависть къ гаммамъ. Изъ Моцарта онъ любилъ только «Волшебную флейту». «Донъ-Жуанъ» не нравился ему, особенно за итальянскій текстъ.

Музыкальныя занятія однако были для Рихарда дѣломъ постороннимъ. Главное дѣло были греческій языкъ, латинскій, миѳологія и древняя исторія.

Но Вагнеръ находилъ время и стихи писать. Умеръ одинъ изъ его соучениковъ, и учителя назначили маленькій конкурсъ для сочиненія стиховъ на смерть этого мальчика, лучшіе стихи предназначались въ печать. Напечатано было стихотвореніе Вагнера. Ему было тогда одиннадцать лѣтъ. Послѣ такого успѣха, его стала преслѣдовать мысль: сдѣлаться поэтомъ. Онъ набросалъ планы нѣсколькихъ трагедій по образцу пьесъ Апеля. Между тѣмъ въ школѣ онъ отличался по литературѣ.

Еще въ третьемъ классѣ перевелъ онъ двѣнадцать пѣсенъ «Одиссеи». Потомъ онъ вдругъ, и очень скоро, выучился по-англійски, съ единственною цѣлью: узнать Шекспира въ оригиналѣ. Онъ перевелъ стихами монологъ Ромео. Съ этихъ, столько юныхъ лѣтъ, Шекспиръ сдѣлался его идеаломъ и вѣчнымъ образцомъ для поэтическихъ его стремленій. Онъ занялся планомъ большой трагедіи, въ которой соединялись главныя черты сюжетовъ Гамлета и Лира. Двадцать четыре человѣка умирали на сценѣ въ продолженіи пьесы, такъ что въ послѣднемъ дѣйствіи автору надо было прибѣгнуть къ выходцамъ изъ царства тѣней, а то бы не достало дѣйствующихъ лицъ. Трагедія эта занимала его цѣлыхъ два года.

Переѣхавъ, между тѣмъ, по семейнымъ обстоятельствамъ, въ Лейпцигъ, онъ поступилъ въ тамошнюю «Nicolaischule». Здѣсь его помѣстили въ третій классъ, тогда какъ въ Дрезденѣ онъ уже былъ во второмъ. Огорченный несправедливостью, онъ потерялъ любовь къ филологическимъ и другимъ учебнымъ занятіямъ; сдѣлался небреженъ по класснымъ наукамъ и работалъ только надъ своею трагедіей. Пока онъ ее кончалъ, случай привелъ его услышать Бетховенову музыку къ «Эгмонту». Геній Бетховена подѣйствовалъ на Вагнера могущественно еще раньше—въ лейпцигскихъ концертахъ «Gewandhaus'а». Но музыка въ драмѣ Гёте такъ его воодушевила, что онъ не иначе хотѣлъ пустить въ свѣтъ и свою трагедію, *какъ съ музыкою* въ такомъ же родѣ. Для этого онъ рѣшился написать музыку самъ; но еще не имѣя никакихъ понятій о техникѣ музыкальнаго сочиненія, принялся за изученіе генералъ-баса по книгѣ Ложье (Logier).

Теорія однако не давалась такъ скоро: трудности раздражали Вагнера и еще сильнѣе притягивали его къ искусству. Онъ рѣшился быть музыкантомъ. Между тѣмъ семья Вагнера провѣдала о его трагедіи и поняла, для чего онъ сталъ пренебрегать классными занятіями. Его со слезами убѣждали сдѣлаться опять исправнымъ ученикомъ. Въ такихъ обстоятельствахъ, Вагнеръ скрывалъ свою новую страсть—къ музыкальному сочиненію; тихонько отъ всѣхъ написалъ сонату, квартетъ и одну арію. Когда и объ этомъ наконецъ узнали въ

семьѣ, Вагнеръ не избѣгнулъ упрековъ въ легкомысліи, почти сумасбродствѣ, за то, что принялся сочинять музыку, нисколько не учившись порядочно этому дѣлу и нисколько не владѣя никакимъ инструментомъ.

Вагнеру тогда было шестнадцать лѣтъ;—чтеніе Гофмана настроило его на мечтательность и мистицизмъ. Днемъ и ночью, въ полуснѣ, ему чудились музыкальные призраки, которые объяснили ему тайны гармоніи. Когда онъ сталъ пользоваться настоящими уроками въ этомъ дѣлѣ отъ одного хорошаго музыканта, съ нимъ опять трудно было ладить. Семейству было до крайности непріятно, что Рихардъ и въ этомъ ученьи сталъ небреженъ и не хотѣлъ ничего узнать «по порядку и какъ слѣдуетъ».

Онъ скоро совсѣмъ бросилъ ученье музыкѣ, продолжая сочинять увертюры для большаго оркестра. Одна изъ нихъ съ очень курьозною выходкою литавръ, безпрестанно повторяемою, была однажды исполнена въ лейпцигскомъ театрѣ и—разсмѣшила слушателей.

Подъ впечатлѣніемъ пасторальной симфоніи, молодой Вагнеръ задумалъ писать пастушескую пьесу въ родѣ Гётевой «Прихоти влюбленныхъ» (Laune der Verliebten).

Парижская іюльская революція, отозвавшаяся въ цѣлой Европѣ, застала Вагнера на 18-мъ году, и произвела на него сильное впечатлѣніе, но вліянія на артистическую его дѣятельность не имѣла. Онъ спокойно продолжалъ писать сонаты, увертюры и симфоніи, и отклонилъ отъ себя сочиненіе оперы на предложенный ему сюжетъ: «Косцюшко».

Вскорѣ послѣ этого, Вагнеръ поступилъ въ университетъ, чтобы слушать философію и эстетику. Обычный для германскихъ студентовъ разгулъ жизни, на время, отвлекъ Вагнера отъ музыкальныхъ трудовъ, но вскорѣ онъ почувствовалъ необходимость изучить музыкальное искусство какъ можно серьознѣе. По счастливому случаю, онъ нашелъ для себя руководителя, въ какомъ именно нуждался, въ лицѣ кантора лейпцигской «Thomasschule», Теодорѣ Вейнлингѣ. Съ нимъ Вагнеръ пристально занялся контрапунктомъ, и скоро усвоилъ себѣ всѣ трудности этой стороны музыкальныхъ знаній. Къ этому времени принадлежитъ написанная Вагнеромъ соната, въ очень скромномъ и простомъ характерѣ.

Въ этомъ же году Вагнеръ написалъ увертюру, исполненную съ успѣхомъ въ одномъ изъ концертовъ Gewandhaus'а.

Вслѣдъ затѣмъ Вагнеръ испыталъ свои силы надъ цѣлою симфоніею. Съ готовою партитурой онъ отправился въ Вѣну, чтобъ узнать этотъ пресловутый своею музыкальностью городъ. Но въ Вѣнѣ тогда онъ вездѣ слышалъ только «Цампу» и Штраусовы попурри изъ «Цампы». На возвратномъ пути Вагнеръ прожилъ нѣкоторое время въ Прагѣ, гдѣ познакомился съ Діонисіемъ Веберомъ и знаменитымъ Томашекомъ. Веберъ, управляя тогда консерваторіею, заставилъ учениковъ ея исполнить многія сочиненія Вагнера, въ томъ числѣ и симфонію. Тамъ-же, въ Прагѣ, Вагнеръ написалъ либретто

одной оперы съ сюжетомъ довольно дикимъ (это была первая его попытка въ оперномъ родѣ и на собственный текстъ). Возвратясь въ Лейпцигъ, сочинилъ первый нумеръ оперы, большой секстетъ, который заслужилъ одобреніе наставника Вагнерова въ контрапунктѣ, Вейнлинга. Но сюжетъ оперы сильно не нравился сестрѣ Вагнера: молодой авторъ вскорѣ истребилъ и либретто и начатую партитуру.

Въ январѣ 1833 года, симфонія его была исполнена съ успѣхомъ въ концертѣ (Gewandhaus'а). Весь 1833 годъ (свой двадцатый) Вагнеръ провелъ въ Вюрцбургѣ, съ братомъ, который, какъ опытный пѣвецъ (отецъ знаменитой впослѣдствіи пѣвицы Іоганны Вагнеръ), былъ ему полезенъ совѣтами. Въ этомъ году Вагнеръ написалъ трехъ-актную оперу «Волшебницы» (die Feen), на сюжетъ одной сказки Гоцци. Либретто онъ себѣ сочинилъ просто, какъ текстъ мистико-романтической оперы въ тогдашнемъ вкусѣ, чтобы на него можно было написать музыку въ родѣ Вебера и Маршнера. Содержаніе сказки, кромѣ удобности своей для оперы, привлекло симпатію Вагнера и съ психологической стороны.

Фея, изъ любви къ смертному, отказывается отъ своего безсмертія; но для того, чтобъ превратиться въ женщину, должна перенести испытаніе. Она должна явиться своему возлюбленному въ зломъ и жестокомъ видѣ, чтобъ онъ и тогда не отвергнулъ ея. Въ сказкѣ, фея превращается въ змѣю; возлюбленный цѣлуетъ фею, даже въ этомъ непріязненномъ образѣ, и пріобрѣтаетъ ее себѣ въ супруги.

Вагнеръ передѣлалъ развязку такъ, что фея, превращенная въ камень, высвобождается изъ своего заколдованія—чрезъ страстное пѣніе своего возлюбленнаго, а самъ возлюбленный, за это, по повелѣнію царя волшебницъ, переселяется въ ихъ безсмертное царство.

Въ такомъ сюжетѣ есть зернышко будущаго вагнеровскаго развитія.

Въ morceaux d'ensemble этой оперы вышло много удачнаго, особенно въ финалѣ втораго дѣйствія. Въ концертахъ, въ Вюрцбургѣ, отрывки оперы очень понравились.

Окрыленный успѣхомъ и блистательными надеждами, молодой артистъ, въ началѣ 1834 года, возвратился въ Лейпцигъ и предложилъ свою оперу дирекціи тамошняго театра. Прямого недоброжелательства Вагнеръ въ этомъ дѣлѣ не встрѣтилъ, но исполненіе оперы было отложено въ долгій ящикъ.

Между тѣмъ Вагнеръ услышалъ на лейпцигской сценѣ знаменитую пѣвицу *Шредеръ-Девріентъ*, въ оперѣ Беллини: «Монтекки и Капулети». Вагнеръ былъ изумленъ: какъ при столько слабой, ничтожной музыкѣ, великая артистка съумѣла придать такое громадное значеніе роли и партіи Ромео!

«Каждая встрѣча съ этою женщиной въ моей жизни—прибавляетъ самъ Вагнеръ—дѣйствовала на меня электрически; долго, даже теперь (писано въ 1852 году) я ее мысленно видѣлъ и слышалъ всякій разъ, когда чувствовалъ стремленіе къ воплощенію художественныхъ образовъ». Она для Ваг-

нера—какъ онъ самъ любитъ повторять—была главнѣйшею *учительницею* въ музыкальной декламаціи, этой важнѣйшей основѣ драматической музыки.

Слушая Шредеръ-Девріентъ въ первые раза, Вагнеръ сталъ нѣсколько колебаться въ выборѣ средствъ, которыя ведутъ къ порицательному успѣху на оперной сценѣ. Нисколько не симпатизируя плоскимъ и приторнымъ итальянизмамъ Беллини, молодой художникъ понялъ однако, что очень возможно въ оперѣ и совсѣмъ *другое* направленіе, теплѣе, искреннѣе, нежели добросовѣстно выработанное, но иногда вовсе не жизненное стремленіе нѣмецкихъ музыкантовъ.

Вагнеру минулъ двадцать одинъ годъ; онъ жадно шелъ на встрѣчу жизни и всѣмъ ея радостямъ.

Произведенія Гейне и все направленіе «юной Германіи» сообщили мыслямъ Вагнера свой тревожный пульсъ. Отвлеченности мистицизма въ душѣ его должны были уступить направленію чувственному. Красота, блескъ остроумія, пылкость увлеченія—вотъ что мелькало въ идеалѣ его и брало перевѣсъ надъ туманными германскими мечтаніями. Согласно съ этимъ, онъ сталъ больше и больше симпатизировать музыкѣ французской и итальянской. Плодомъ всѣхъ этихъ новыхъ впечатлѣній, этой внутренней борьбы, было новое художественное произведеніе.

На водахъ въ Богеміи Вагнеръ набросалъ планъ оперы: «Запретъ любви» (Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo). Сюжетомъ послужила пьеса Шекспира «Measure for measure», «Анджело» нашего Пушкина. Цѣломудренно-энергическій характеръ монахини Изабеллы плѣнилъ и сильно воодушевилъ Вагнера; но, стремясь къ кипучей жизни на сценѣ и къ пылу чувственности, онъ распланировалъ сюжетъ нѣсколько иначе противъ оригинала и въ духѣ моднаго въ 30-хъ годахъ направленія. Узелъ драмы у Шекспира развязывается оффиціальнымъ возвращеніемъ дюка, скрывавшагося до того времени инкогнито и провѣдавшаго всю исторію. Рѣшеніе герцога и есть «мѣра за мѣру». Вагнеръ устранилъ участіе герцога въ развязкѣ. Онъ кончаетъ пьесу—революціей во время карнавала. Мѣсто дѣйствія перенесено въ столицу Сициліи, для бо́льшаго разгара южныхъ страстей.

Музыка этой оперы была отраженіемъ новѣйшаго стиля французскихъ оперъ, отчасти (съ мелодической стороны) оперъ итальянскихъ, которыя чрезъ пѣніе Шрёдеръ-Девріентъ сильно подѣйствовали на впечатлительную натуру Вагнера.

Примиреніе этихъ началъ съ принципами нѣмецкой оперы совершилось въ Вагнерѣ позже.

«Первоначальная художественная воля—замѣчаетъ самъ Вагнеръ—не иначе проявляется какъ удовлетвореніе невольнаго стремленія подражать тому, что̀ всего сильнѣе на насъ подѣйствовало».

Рѣзкій контрастъ между прежнимъ, мечтательнымъ, религіозно-романтическимъ настроеніемъ Вагнера и пылко-чувственнымъ, весело-искрящимся,

которое господствуетъ во второй его оперной попыткѣ, оставилъ глубокіе слѣды въ его душѣ вообще и отразился въ его творчествѣ и впослѣдствіи.

Лѣтомъ 1834 года Вагнеръ получилъ мѣсто «музикдиректора» (помощника капельмейстера) при магдебургскомъ театрѣ. Практическое примѣненіе музыкальныхъ знаній въ обязанности дирижера удалось Вагнеру вполнѣ и очень скоро. Жизнь закулисная, пріятельскія отношенія съ пѣвцами и пѣвицами были ему въ то время совсѣмъ по душѣ. «Разучиваніе и дирижировка легкихъ на ходу французскихъ модныхъ оперъ»—говоритъ самъ Вагнеръ—«доставляли мнѣ истинную, дѣтски-наивную радость, когда по моему мановенію, справа и слѣва капельмейстерскаго пюпитра, возникала вся эта блестящая и веселая жизнь звуковъ».

Въ одномъ концертѣ онъ исполнилъ свою увертюру къ «Волшебницамъ»; она очень понравилась. Но Вагнеръ потерялъ уже всякую симпатію къ первому своему опыту въ оперномъ родѣ и навсегда пересталъ заботиться объ этомъ произведеніи.

Зимою 1835—36 года была кончена вторая его опера,—за нѣсколько дней до того, что вся труппа магдебургскаго театра должна была разойтись. Оставалось только 12 дней на разучиваніе и на репетиціи. Вагнеръ настаивалъ на представленіе оперы съ упрямствомъ невѣроятнымъ. Но эта энергія ни къ чему не послужила: пѣвцы не успѣли хорошенько выучить свои партіи и блуждали по сценѣ будто во снѣ.

Исполненіе «Запрета любви», совершенно неудавшееся при такихъ, самыхъ неблагопріятныхъ обстоятельствахъ, конечно, огорчило Вагнера; но и эта неудача, при тогдашнемъ его легкомысленномъ настроеніи, не могла сдѣлать на него особеннаго впечатлѣнія.

Вагнеръ въ это время велъ жизнь довольно-безпутную; вскорѣ долги, нищета начали его сильно преслѣдовать. Онъ рѣшился выпутаться изъ бѣдствій какимъ-нибудь смѣлымъ шагомъ.

Сперва, съ партитурою «Запрета», отправился въ Берлинъ. Безъ всякихъ связей, въ столицѣ Пруссіи, безъ малѣйшаго покровительства, прямо предложилъ свою оперу дирекціи. Его приняли ласково, обѣщали, но такъ при обѣщаніяхъ и оставили.

Въ самомъ бѣдственномъ положеніи уѣхалъ онъ изъ Берлина въ Кенигсбергъ хлопотать о мѣстѣ «музикдиректора» при тамошнемъ театрѣ, чего, послѣ многихъ трудовъ, и добился.

Тамъ, въ Кенигсбергѣ, суждено было Вагнеру влюбиться и жениться (на 24-мъ году) въ самыхъ крайнихъ обстоятельствахъ. Годъ, проведенный имъ въ Кенигсбергѣ (1836) почти пропалъ для искусства. Онъ тамъ написалъ только увертюру на англійскую національную пѣсню: «Rule Britannia».

Тяжкій гнетъ безденежья и всѣхъ возможныхъ стѣсненій въ жизни побуждалъ Вагнера употребить всѣ силы, чтобы поскорѣе выбраться на про-

сторъ. Для этого ему прежде всего казалось необходимымъ бросить мелкоту нѣмецкихъ провинціальныхъ театровъ и явиться на широкомъ артистическомъ поприщѣ, во всемірной столицѣ, въ Парижѣ.

Случайно попался Вагнеру въ руки въ это время романъ Кёнига «Die hohe Braut». По обыкновенію, все, что онъ читалъ, обсуживалось имъ только съ той стороны—годится-ли это въ оперный сюжетъ? При чтеніи этого романа, въ головѣ Вагнера тотчасъ сложилась опера въ пяти дѣйствіяхъ для Парижа. Не думая долго, онъ написалъ полный проектъ оперы, сцена за сценой и отправилъ эту работу въ Парижъ, прямо къ Скрибу, съ просьбою сдѣлать либретто для парижской оперы и предоставить ему, Вагнеру, сочиненіе музыки. Изъ этого, конечно, ничего не вышло. Скрибъ даже не отвѣтилъ на письмо.

Но стремленіе начать что нибудь серьозное, большое по искусству, росло въ Вагнерѣ, даже безъ примѣненія къ практической цѣли.

Въ такомъ настроеніи, онъ былъ сильно воодушевленъ чтеніемъ Бульверова романа «Ріендзи» (лѣтомъ 1837 г. въ Дрезденѣ). Историко-политическое событіе, симпатическая личность «послѣдняго изъ трибуновъ»—наконецъ лирическіе моменты въ этомъ событіи (какъ оно разсказано Бульверомъ): «вѣстники мира», пасхальный призывъ, гимны, сраженія и побѣды,—все это, вмѣстѣ взятое, въ Вагнеровомъ воображеніи сложилось въ большую оперу.

Но прежде нежели Вагнеръ приступилъ къ исполненію задуманнаго плана, внѣшнія обстоятельства отвлекли его отъ сочиненія этого широко-замышленнаго произведенія.

Осенью 1837 г. Вагнеръ получилъ мѣсто капельмейстера въ Ригѣ, въ новооткрытомъ тогда театрѣ подъ дирекціею Голтея (Holtei). Тамъ Вагнеръ нашелъ отличныя средства для оперныхъ представленій и съ любовью принялся за свою должность. Къ операмъ, которыми дирижировалъ, онъ иногда прибавлялъ вновь имъ сочиненные, вставочные нумера для солистовъ. Сочинилъ также текстъ для небольшой комической оперы «Счастливая семья медвѣдей», заимствовавъ смѣшной сюжетъ изъ сказокъ «Тысяча и одной ночи». Началъ было писать и музыку этой оперы, но вдругъ самъ, съ огорченіемъ для себя, замѣтилъ, что собирается сочинить оперу «à la Auber»—бросилъ это намѣреніе.

Ежедневное разучиваніе музыки Обера, Адана, Беллини скоро произвело въ Вагнерѣ реакцію противъ «легкаго» направленія музыки, которому онъ одно время очень симпатизировалъ и почти подчинился.

Совершенная неспособность нѣмецкой провинціальной публики оцѣнять достоинство *новыхъ* произведеній, еще неимѣющихъ готовой славы, болѣе и болѣе утверждала Вагнера въ мысли, что онъ долженъ работать для большой столичной сцены. Но съ этимъ вмѣстѣ представлялись ему довольно ясно и всѣ трудности для осуществленія такого предпріятія. Между тѣмъ и братанье

съ актерами, безпутная жизнь закулисныхъ героевъ скоро ему опротивѣли,— онъ дѣлался болѣе и болѣе нелюдимымъ.

Въ такомъ настроеніи приступилъ онъ къ исполненію своего намѣренія: изъ сюжета Ріендзи сдѣлать большую, трагическую, пяти-актную оперу. Самый планъ оперы не позволялъ и думать о маленькой провинціальной сценѣ.

Сюжетъ, какъ сказано, воодушевлялъ Вагнера, но онъ самъ признается, что имѣлъ въ виду «идеаломъ» *только* пышность, блескъ и великолѣпіе большой оперы, въ родѣ Спонтини и Мейербера. Все честолюбіе Вагнера въ этомъ случаѣ клонилось къ тому, чтобъ сравняться съ лучшимъ, что̀ есть въ этомъ родѣ, и если можно—болѣе широкимъ замысломъ, болѣе богатымъ примѣненіемъ средствъ, перещеголять то, что уже бывало на оперной сценѣ. Хотя Вагнеръ не допускалъ при сочиненіи этой оперы ничего, что̀ бы не было въ естественной, органической зависимости отъ *сюжета*, но самая мысль «написать большую оперу со всѣми требованіями этого рода» была призмой, сквозь которую Вагнеръ смотрѣлъ и на самый сюжетъ, въ его цѣломъ и въ его развитіи.

Такимъ образомъ, само собою, Вагнеру представились «пять актовъ» съ пятью блестящими финалами,—дуэты и терцеты, гдѣ они свободно вызывались дѣйствіемъ; явились хоры и марши, явилась сцена праздника, а затѣмъ и балетъ, не лишній дивертиссементъ (какъ часто въ операхъ) и мимическое представленіе исторіи Лукреціи съ Тарквиніемъ, представленіе, устроенное трибуномъ Ріендзи съ политическою цѣлью.

Лѣтомъ, 1838 г. Вагнеръ написалъ текстъ оперы, еще не обращая никакого особеннаго вниманія на *стихи* либретто, требуя только, чтобъ этотъ текстъ былъ не тривіаленъ и удобно ложился подъ музыку. (Между тѣмъ и либретто «Ріэндзи» вышло уже значительно лучшимъ изъ всѣхъ существовавшихъ до того времени оперныхъ текстовъ). Въ это-же время онъ, съ необыкновенною любовью къ дѣлу, разучивалъ съ пѣвцами рижской труппы оперу Мегюля: «Іосифъ».

Въ сочиненіи своей оперы, которая его очень занимала, онъ не держался никакого заранѣе принятаго образца; старался только выразить какъ можно вѣрнѣе драматическія положенія, а въ мелодическихъ формахъ, близко придерживаясь французско-итальянскаго стиля Спонтини, старался избѣгнуть плоскости и всего изношеннаго. Съ полнымъ одушевленіемъ онъ проработалъ осень и зиму, такъ что раннею весною 1839 г. у него уже были готовы два первые акта «Ріендзи».

Въ это время кончился срокъ его контракта съ рижскимъ директоромъ театра но, по нѣкоторымъ обстоятельствамъ, Вагнеру нельзя было больше оставаться въ Ригѣ. Еще за два года передъ тѣмъ онъ лелѣялъ мысль ѣхать въ Парижъ; теперь лѣтомъ 1839 г., мысль эта мучила его постоянно, и, не имѣя ни души знакомой въ новомъ Вавилонѣ, не имѣя никакихъ надеждъ, ни сколько-нибудь порядочныхъ средствъ даже для путешествія, онъ рѣшился пуститься

въ долгій путь, убѣдивъ къ этому и жену. Они сѣли на корабль, который обязался доставить ихъ въ Лондонъ. Плаваніе продолжалось три недѣли съ половиной и было обильно неудачами. Три раза преслѣдовала ихъ сильная буря и однажды они были даже заброшены къ норвежскимъ берегамъ. Переѣздъ сквозь шкеры произвелъ сильное впечатлѣніе на Вагнера. Ему, во время этого вояжа, постоянно грезилась старинная легенда «о летучемъ Голландцѣ, или морякѣ-скитальцѣ» (der Fliegende Holländer), которую онъ еще въ первое время пребыванія своего въ Ригѣ прочиталъ въ разсказѣ Гейне (Salon). Вотъ главныя черты разсказа.

Голландское судно, огибая мысъ Доброй Надежды въ отдаленныя, полумиѳическія времена, задержано было долгою бурею. Матросы заклинали капитана вернуться, но разгнѣванный капитанъ произнесъ: «Пусть лучше я останусь на вѣки вѣковъ на морѣ, но ужь не вернусь». Въ наказаніе за бласфему, этотъ капитанъ осужденъ безотрадно блуждать по морямъ до самаго страшнаго суда и приносить гибель встрѣчнымъ кораблямъ.

Но ангелъ милосердія повѣдалъ несчастному, что чрезъ каждыя семь лѣтъ онъ можетъ выходить на берегъ и искать себѣ жены. Если избранная имъ женщина будетъ невѣрна, и она тоже осуждена будетъ на вѣчную погибель; если же захочетъ любить его такъ, что хоть бы умереть за него, тогда эта вѣрность смоетъ вину его: онъ будетъ помилованъ и спасенъ. Молодая норвежская дѣвушка, зная изъ народнаго повѣрья о такомъ приговорѣ, тяготѣющимъ надъ капитаномъ, съ самой ранней юности чувствовала состраданіе къ отверженному моряку,—привязалась къ нему душой. Когда морякъ-скиталецъ высаживается на норвежскій берегъ искать себѣ невѣсты, эта дѣвушка узнаетъ его и клянется любить его. Но преслѣдуемый судьбою морякъ, изъ любви и благодарности за такое самоотверженіе, боится, чтобы дѣвушка не сдѣлалась невольно клятво-преступницей и не погубила тѣмъ души своей, отказывается отъ своего счастья и отплываетъ одинъ. Дѣвушка, видя это, кидается за нимъ въ море. Въ ту же минуту—помилованіе отверженнаго совершается. Онъ вмѣстѣ съ кораблемъ своимъ исчезаетъ въ волнахъ.

Сдѣлавъ на Вагнера сильное впечатлѣніе при чтеніи, этотъ высоко-поэтическій разсказъ, подтвержденный моряками, какъ *народное преданіе*, получилъ жизнь въ душѣ Вагнеровой. Бури, волны, норвежскій берегъ, возня штурмановъ и матросовъ въ дѣйствительности, придали этой морской легендѣ оригинальную физіономію и живыя краски. И только гораздо позже этотъ самый сюжетъ вызвалъ изъ Вагнеровой фантазіи художественное произведеніе.

Для того, чтобъ отдохнуть отъ своихъ Улиссовыхъ бѣдствій, Вагнеръ провелъ недѣлю въ Лондонѣ. Его тамъ ничто не занимало, кромѣ самого города и парламентовъ. Театровъ онъ не посѣтилъ вовсе. Потомъ онъ оставался съ мѣсяцъ въ городкѣ Boulogne-sur-mer. Тамъ въ первый разъ увидѣлъ Мейербера, познакомился съ нимъ и показалъ ему два готовые акта своего

«Ріендзи». Мейерберъ, всегда очень *вѣжливый* со всѣми, обѣщалъ Вагнеру свое покровительство въ Парижѣ.

Почти безъ денегъ, зато съ великолѣпными надеждами, прибылъ Вагнеръ въ Парижъ. Рѣшительное отсутствіе знакомства заставило его разсчитывать на содѣйствіе единственно Мейербера. Но, какъ нарочно, Мейерберъ въ это время заѣзжалъ въ Парижъ на самое короткое время, а письменныя рекомендаціи, какъ самъ онъ говорилъ, могли быть слишкомъ мало полезны для молодаго иностраннаго художника.

Прежде всего Вагнеръ вошелъ въ сношеніе съ театромъ «de la Renaissance», гдѣ давались и драмы, и оперы. Опера «La novice de Palerme», содержаніемъ и музыкой, совершенно подходила подъ характеръ репертуара этой сцены. Покровительство Мейербера имѣло такой результатъ для Вагнера, что одинъ изъ плодовитѣйшихъ писателей театральныхъ, Дюмерсанъ, взялся за переводъ либретто Вагнеровой оперы. Три нумера изъ нея были переведены весьма удачно, такъ, что музыка казалась будто написанной на французскій текстъ. Характеръ оперы, близкій къ французскому стилю, заставлялъ надѣяться на большой успѣхъ,—но вдругъ театръ «de la Renaissence» обанкротился и всѣ труды и хлопоты Вагнера пропали понапрасну.

Чтобы, чрезъ пѣвцовъ, получить нѣкоторый доступъ въ парижскія гостиныя и сдѣлать свое композиторское имя извѣстнымъ, Вагнеръ написалъ нѣсколько романсовъ на французскіе тексты, въ томъ числѣ на «двухъ гренадеровъ» Гейне. Но всѣ эти пьески показались парижскимъ дилеттантамъ черезъ-чуръ угловатыми и трудными, почти неисполнимыми. Въ духѣ злобы и начинающагося презрѣнія къ окружающей его сферѣ, Вагнеръ быстро задумалъ и написалъ большую пьесу для оркестра, которую назвалъ увертюрой къ *Фаусту* Гёте (Eine Faust-Ouverture), хотя это было только первымъ аллегро изъ симфоніи на сюжетъ Фауста.

Текстомъ, поэтическою задачею этой увертюры служитъ нисколько не вся первая часть Гётевой трагедіи. Характера Гретхенъ, внѣшне-драматической борьбы, какъ въ сценахъ драмы, отъ перваго знакомства Фауста съ Маргаритой до сцены въ тюрьмѣ, пластическихъ картинъ жизни въ родѣ сцены въ ауэрбаховскомъ погребкѣ, или шабаша вѣдьмъ на Блоксбергѣ, напрасно бы стали искать въ этой фантазіи для оркестра. Она вся имѣетъ характеръ *чисто-психическій*, вся построена на внутреннемъ разладѣ Фауста съ самимъ собою, высказанномъ въ стихахъ изъ втораго разговора Фауста съ Мефистофелемъ:

Der Gott der mir im Busen wohnt
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod ervünscht, das Leben mir verhasst.

Эти стихи напечатаны на заглавномъ листѣ партитуры (нѣсколько измѣненной авторомъ противъ первобытнаго вида, и изданной въ 1855 году). Такая картина внутренняго психическаго настроенія, въ своемъ глубокомъ паѳосѣ имѣетъ общее съ бетховенскими задачами въ увертюрѣ къ «Коріолану» и въ первой части девятой симфоніи. Съ девятою симфоніею есть сходство даже и въ тонѣ (D-moll) и въ характерѣ самой музыки. Надобно замѣтить, что Вагнеръ именно въ то время тщательно изучалъ девятую симфонію и списалъ для себя всю ея оркестровую партитуру. Каждая подробность партитуры осталась въ памяти Вагнера такъ твердо, что послѣ, черезъ шесть лѣтъ (въ 1846 году) въ Дрезденѣ, онъ всѣми пробами этой симфоніи дирижировалъ на память, не заглядывая въ ноты.

При совершенной неудачѣ всѣхъ стремленій къ широкой художественной дѣятельности въ чужомъ городѣ, столько далекъ отъ истинной музыкальности, какъ Парижъ, Вагнеръ изъ крайней бѣдности, принужденъ былъ писать музыку для одного изъ водевильныхъ театровъ, но и въ этомъ ему помѣшало «соперничество» людей болѣе его ловкихъ въ практической жизни. Чтобъ не умереть съ голоду, Вагнеръ—авторъ нѣсколькихъ оперъ, симфоній и увертюръ—долженъ былъ прибѣгнуть къ аранжировкѣ за ничтожную плату «любимыхъ» оперныхъ мотивовъ для рожка съ клапанами (cornet à pistons—любимѣйшій музыкальный инструментъ парижанъ). Время, которое оставалось у него свободнымъ отъ этой поденной работы, онъ посвящалъ на продолженіе своей оперы «Ріэндзи», нимало не помышляя уже о французскомъ ея переводѣ, что представило-бы слишкомъ много затрудненій,—но расчитывая на какой нибудь изъ большихъ германскихъ театровъ. Такъ, въ довольно скорое время, были окончены остальные три акта «Ріэндзи» (1840 г.) и партитура отправлена въ Дрезденъ.

Озлобленіе на окружающія его обстоятельства привело Вагнера къ открытому бою—въ мысляхъ—со всѣмъ артистическимъ бытомъ нашего времени и съ положеніемъ артистовъ въ отношеніи публики. Такое враждебное противъ общества настроеніе сдѣлало Вагнера литераторомъ. Редакторъ «Gazette Musicale» поручилъ ему, вмѣстѣ съ аранжировкою «любимыхъ мотивовъ», писать за маленькій гонораръ и статейки для журнала.

«Для редактора обѣ работы были равны»—прибавляетъ Вагнеръ—«но для меня это было иначе. Въ одномъ трудѣ я видѣлъ для себя униженіе; другой представился мнѣ средствомъ отомстить за это унизительное чувство, излить свою желчь—въ ироніяхъ и сарказмахъ. Послѣ нѣсколькихъ общихъ статей по музыкѣ, я написалъ родъ повѣсти (Kunstnovelle), подъ заглавіемъ «Un pélérinage vers Beethoven», потомъ въ связи съ этой другую—«La fin d'un musicien à Paris» (Revue et gazette musicale, 1840). Въ этой я представилъ, съ подмѣсью вымысла и съ юмористической стороны, собственныя мои обстоятельства—доведя моего героя *до смерти съ голоду*—чего въ дѣйствительности я избѣгнулъ только благодаря случаю. Всякая строчка этой повѣсти

была горячимъ протестомъ, *воплемъ* противъ современнаго положенія артистовъ. Мнѣ говорили, что эта повѣсть довольно *позабавила* парижанъ. Въ кругу друзей, между которыми я отводилъ душу по вечерамъ, я сознавался, что *покончилъ* съ Парижемъ, и что молодой музыкантъ, прибывшій туда съ теплыми вѣрованьями и надеждами, дѣйствительно во мнѣ—умеръ».

Спасенію изъ безвыходнаго отчаянія Вагнеръ былъ одолженъ—какъ онъ самъ говоритъ—одной музыкѣ, т. е. творческому музыкальному искусству.

Музыка была его ангеломъ-хранителемъ, давъ ему силу къ борьбѣ съ тяжкими обстоятельствами и внушивъ ему мысль именно теперь, въ страдальческомъ настроеніи духа, приняться за сюжетъ морской легенды (der Fliegende Holländer), которой впечатлѣніе было на время изглажено въ Вагнерѣ парижскою жизнью. Реакція противъ общества заставила Вагнера болѣе углубиться въ себя и вызвала, еще въ *первый* разъ въ его жизни, истинно-художественную оперную дѣятельность, т. е. живой художественный организмъ, родившійся изъ полнаго *погруженія* въ психическую плодотворную данность.

Въ первый разъ на поприщѣ Вагнеровомъ явилось *призваніе* къ творчеству изъ души, изъ ея *внутреннихъ* потребностей, а не вслѣдствіе *внѣшнихъ* соображеній (желаніе писать оперу въ такомъ или такомъ стилѣ и т. д.).

Въ легендѣ о морякѣ-скитальцѣ, Вагнеръ нашелъ миѳическое осуществленіе глубокаго душевнаго стремленія, присущаго человѣку вообще, *стремленія къ успокоенію отъ треволненій житейскихъ.*

«Въ веселомъ мірѣ древнихъ эллиновъ» говоритъ Вагнеръ—«встрѣчаемъ мы эту черту, воплощенную въ странствованіяхъ Улисса, въ его стремленіи къ родинѣ, къ дому, къ домашнему очагу, къ женѣ».

Въ христіанствѣ, гдѣ земная родина, только временная, принесена въ жертву вѣчной, небесной, та же черта осуществилась въ легендѣ о Вѣчномъ жидѣ, этомъ вѣчномъ скитальцѣ безъ цѣли и безъ радости, безъ надежды на успокоеніе на землѣ, и оттого съ вѣчною жаждою смерти.

«При концѣ среднихъ вѣковъ въ жизни народовъ явился новый моментъ: стремленіе къ открытіямъ земель чрезъ кругосвѣтныя плаванія.

«Пройдя чрезъ христіанство и пропитавшись эпохою всемірно-историческихъ путешествій, миѳъ Одиссея слился въ народныхъ преданіяхъ съ миѳомъ, Вѣчнаго жида и произвелъ замѣчательную морскую легенду.

«Голландскій мореходъ, вслѣдствіе небеснаго суда проданъ во власть демону бурь и волненій на вѣки вѣковъ. Онъ ищетъ себѣ конца—смерти какъ Агасѳеръ, и точно также ее не находитъ.

«Но моряку-скитальцу предстоитъ спасеніе—въ женщинѣ, которая жертвуетъ ему собою изъ любви. Такая жена—уже не просто представительница домашняго очага—Улиссова Пенелопа, а женщина вообще, женщина вожделѣнная, предчувствуемая, безконечно-женственная женщина».

До сихъ поръ Вагнеръ только писалъ самъ себѣ стихотворные тексты для оперъ,—теперь онъ сталъ *поэтомъ*,—и шагъ этотъ совершился не раз-

судочно, нисколько не чрезъ рефлексію—Вагнеръ былъ преисполненъ одного душевнаго настроенія,—чувствовалъ непреодолимое стремленіе *высказаться*, *воплотить* это настроеніе въ художественномъ организмѣ; идеалъ его на этотъ разъ уже могъ воплотиться только въ новыхъ формахъ, на оперной сценѣ небывалыхъ. Все принятое рутинное, условное отпало само собой, осталось то, что *необходимо* вызывалось содержаніемъ, его органическою мыслію.

Еще прежде совершеннаго отброшенія идеи работать для парижской оперной сцены, Вагнеръ сдѣлалъ сценаріумъ оперы на сюжетъ «Моряка-скитальца» и передалъ этотъ проектъ директору Grand Opéra, Леону Пилье, (Piliet) съ которымъ познакомился черезъ Мейербера. Результатъ вышелъ тогда такой, что Пилье, которому сюжетъ очень понравился, сталъ просить Вагнера *отступиться* отъ этого проекта, за деньги, въ пользу какого-то французскаго музыканта, которому директоръ оперы обѣщалъ въ скоромъ времени хорошее либретто.

Вагнеръ, конечно, не согласился и дѣло затянулось. Зиму 1840—1841 г. Вагнеръ провелъ въ жестокой крайности, такъ что долженъ былъ совершенно отказаться отъ музыкальныхъ занятій, не имѣя чѣмъ платить за наемъ фортепіано.

Весною 1841 г., Вагнеръ узналъ, что его проектъ переданъ уже французскому стиходѣю Полю Фуше (Fouché). Зная напередъ, что подъ какимъ нибудь предлогомъ французы воспользуются его планомъ и безъ права на то,—Вагнеръ оставилъ проектъ въ рукахъ Пилье, поспѣшилъ вытребовать свои «отступныя», но тѣмъ скорѣе принялся за сочиненіе этого либретто нѣмецкими стихами, потомъ тотчасъ же началъ и музыку.

Перерывъ всѣхъ музыкальныхъ занятій въ продолженіе трехъ четвертей года требовалъ, чтобы Вагнеръ, прежде всего, опять ввелъ себя въ музыкальную атмосферу. Онъ наивно разсказываетъ самъ, что, нанявъ кое-какъ фортепіано, боялся подойти къ нему, боялся удостовѣрить себя, что, быть можетъ, *пересталъ* (!) быть музыкантомъ.

По счастію, такъ не случилось. Онъ началъ съ пѣсни матросовъ, потомъ сочинилъ пѣсню норвежскихъ дѣвушекъ за самопрялками,—воображеніе разгорѣлось, работа пошла живо, быстро, и въ теченіе семи недѣль вся опера (въ трехъ актахъ) была готова.

Вагнеръ всегда былъ далекъ отъ сочиненія оперы по какому-нибудь «рецепту». Но, какъ мы видѣли, въ «Ріэндзи» своемъ онъ все-таки еще заботился о большой блестящей оперѣ, по стопамъ Спонтини и Мейербера. Въ «Морякѣ-скитальцѣ», напротивъ, у него была только одна руководящая мысль: передать музыкальною драмою, *воплотить* на сценѣ, въ дѣйствіи, словахъ и музыкѣ *психическое содержаніе* этой легенды, которая захватила всю его душу.

Изъ такого глубочайшаго проникновенія содержаніемъ, мимо всѣхъ прочихъ соображеній, формы родились сами собою. Еще безъ всякой рефлектив-

ной мысли о *реформѣ* на оперномъ поприщѣ, вышло произведеніе, на оперной сценѣ небывалое.

Вагнеръ самъ называетъ эту свою, чрезвычайно малосложную оперу—одраматизированной балладой, и дѣлаетъ замѣчательное сознаніе, что вся музыка оперы, въ главныхъ ея частяхъ, состоитъ изъ одного ея нумера—изъ *баллады*, которую поетъ героиня пьесы, норвежская дѣвушка, Зента.

По окончаніи этого вдохновеннаго и быстро исполненнаго труда, наступили, между тѣмъ, для Вагнера новыя бѣдствія практической жизни. Цѣлыхъ два мѣсяца онъ не могъ приняться писать увертюру къ своей новой оперѣ, хотя увертюра эта уже совсѣмъ сложилась въ его головѣ. Не было времени, потому что для насущнаго хлѣба онъ долженъ былъ дѣлать дюжинныя фортепіанныя аранжировки изъ оперъ Галеви.

«Но я исполнялъ это уже безъ внутренней горечи», пишетъ Вагнеръ. «Во мнѣ жила гордая самоувѣренность. Я сталъ больше понимать самъ себя и, довольный судьбою, переписывался съ родными и друзьями. Мнѣ писали изъ Дрездена о приготовленіяхъ къ постановкѣ «*Ріэндзи*», изъ Берлина (послѣ отказа лейпцигскаго и мюнхенскаго театровъ) я получилъ извѣстіе, что дирекція оперы готова принять моего «Голландца». Мысленно я былъ уже на родинѣ».

Въ это время попала въ руки Вагнера народная нѣмецкая повѣсть о *Тангейзерѣ*. Еще гораздо прежде онъ зналъ эту поэтическую средневѣковую легенду изъ разсказа Людвига Тика, но сильнаго впечатлѣнія тогда на душу Вагнера этотъ разсказъ не производилъ, весьма вѣроятно потому, что Тикъ во многомъ исказилъ первобытную простоту легенды и придалъ ей не столько глубокій характеръ.

Вотъ сущность эйзенахскаго преданія, которое овладѣло Вагнеровою фантазіею и скоро воплотилось въ художественномъ произведеніи: Рыцарь-пѣвецъ, изъ временъ знаменитыхъ миннезингеровъ и родомъ изъ земли Франковъ, именемъ Тангейзеръ (Tannhäuser) въ одномъ изъ своихъ странствованій по Тюрингіи, проходилъ сумерками близь горы Гёрзельбергъ между Эйзенахомъ и Вартбургомъ, жилищемъ тюрингскихъ ландграфовъ. На порогѣ темнаго грота, который велъ въ глубину подгорныхъ пещеръ, стояла очаровательная красавица; изъ глубины подземнаго волшебнаго царства неслись сладкія пѣсни. Соблазнительный призывъ красавицы и упоительные звуки увлекли рыцаря-поэта. Онъ цѣлый годъ оставался въ подземныхъ чертогахъ языческой богини Венеры (превращенной въ чертовку—аскетическими понятіями средневѣковыхъ христіанъ—Frau Venus, eine Teufelinn); но черезъ годъ Тангейзеръ сталъ стремиться опять на свѣтъ Божій, въ душу его запало раскаяніе: онъ пожелалъ молитвами искупить свое грѣховное заблужденіе. Фрау Венусъ всѣми чарами любви, мольбами и просьбами старалась удержать любимаго рыцаря въ своихъ владѣніяхъ, но онъ не покорился этимъ просьбамъ и, призывая себѣ на помощь благодать небесную, вырвался

изъ объятій адской богини. Покаяніе привело его въ Римъ. Здѣсь принесъ онъ свою повинную папѣ Урбану и въ горькихъ слезахъ молилъ объ отпущеніи грѣха. Разгнѣванный папа отвѣтилъ такъ: — «скорѣе вотъ этотъ сухой пастырскій жезлъ въ моей рукѣ снова зазеленѣетъ свѣжими листьями, нежели ты получишь отъ церкви прощеніе». Тогда отверженный Тангейзеръ, погибшій для неба и для земли, исхода своему отчаянію ищетъ опять въ сладострастномъ упоеніи царства Венеры, идетъ опять къ Гёрзельбургу и оттуда уже не возвращается. Между тѣмъ на третій день послѣ проклятія, вымолвленнаго папою, свершилось чудо: его пастырскій жезлъ зазеленѣлъ молодыми листьями. Папа разослалъ гонцовъ во всѣ края свѣта отыскать Тангейзера, чтобы объявить ему о чудѣ, совершившемся въ знакъ его помилованія небомъ, но Тангейзера уже нигдѣ не нашли.

Этотъ миѳъ исполненный поэзіи и глубокаго психическаго смысла, въ народномъ же разсказѣ состоитъ въ нѣкоторой связи съ другимъ, болѣе историческимъ, преданіемъ о состязаніи миннезингеровъ въ Вартбургѣ (той самой крѣпости близъ Эйзенаха, гдѣ четырьмя вѣками позже содержался въ заточеніи Лютеръ).

И это преданіе о борьбѣ пѣвцовъ при дворѣ покровителя искусствъ, ландграфа Германа, о состязаніи на стихотворной аренѣ между Вальтеромъ фонъ-деръ-Фогель-Вейде, Вольфрамомъ фонъ-Эшенбахомъ, Битеральфомъ, Гейнрихомъ Шрейберомъ, Гейнрихомъ фонъ-Офтердингеномъ, венгерскимъ пѣвцомъ Клингшоромъ и другими миннезингерами, преданіе, живущее въ памяти народной и расцвѣченное подробностями въ разнообразныхъ разсказахъ, гдѣ встрѣчается имя и Тангейзера, не было неизвѣстно Вагнеру, особенно изъ повѣсти Гофмана (der Sängerkrieg auf der Wartburg); но *теперь* личность Тангейзера слилась въ его воображеніи съ личностью побѣжденнаго на состязаніи, хотя праваго на самомъ дѣлѣ, Гейнриха фонъ-Офтердингена.

Вагнеръ сталъ пристально изучать средне-германскую народную поэму объ этой «войнѣ пѣвцовъ», и въ той же народной книгѣ нашелъ еще завлекательный предметъ для музыкальной драмы въ эпическомъ стихотвореніи Вольфрама фонъ-Эшенбаха «Лоэнгринъ» (Lohengrin). Средневѣковыя нѣмецкія легенды, о которыхъ Вагнеръ прежде едва помнилъ, въ нынѣшнемъ настроеніи его духа и при стремленіи на родину, пахнули на него благотворною свѣжестью, явились богатымъ родникомъ для его творческой силы.

Почти въ одно время съ сюжетомъ Тангейзера, Вагнеръ сталъ замышлять историческую музыкальную драму изъ послѣдняго времени Гогенштауфеновъ, изъ германскаго элемента въ связи съ сарацынами, которые, при дворѣ императора Фридриха II, окружили германскую жизнь чисто-восточнымъ характеромъ. Главный интересъ драмы сосредоточивался на сарацынской дѣвушкѣ съ пылкою душою, съ энергическою волею, существомъ вдохновеннымъ, въ родѣ пророчицы. Она побуждаетъ сына Фридрихова, Манфреда, утопавшаго въ нѣгѣ и бездѣйствіи, къ военнымъ подвигамъ, и, какъ Дѣва

Орлеанская, возводитъ его на престолъ. Манфредъ ее любитъ страстно, но она хранитъ какую-то тяжелую для него тайну.

Спасая жизнь Манфреда при одномъ на него нападеніи, сарацынка ранена и, умирая, признается Манфреду, что она ему родная сестра, незаконная дочь императора Фридриха. Манфредъ снова впадаетъ въ отчаяніе.

Эта историко-поэтическая картина, изъ временъ заката славы Гогенштауфеновъ, погибающаго гибелинскаго дома, представилась Вагнеру не безъ теплоты и блеска, но скоро померкла совершенно передъ сюжетомъ Тангейзера.

Характеръ Тангейзера несравненно многозначительнѣе характера принца Манфреда. Въ Тангейзерѣ «гибеллинскій» духъ всѣхъ временъ принимаетъ опредѣленный, пластическій, трогательный образъ. Тангейзеръ, какъ поэтъ, артистъ, человѣкъ въ вѣчныхъ своихъ борепіяхъ, выхваченъ прямо изъ жизни сердца, стало быть чисто-музыкаленъ.

Колебаніе между сюжетомъ Сарацынки и сюжетомъ Тангейзера можетъ служить доказательствомъ, что Вагнеръ и при выборѣ предметовъ для своихъ музыкальныхъ драмъ, поступалъ вовсе не «рефлективно», а просто по впечатлѣніямъ своей богато-одаренной поэтической природы; что, проложивъ своимъ «Морякомъ-скитальцемъ» новую дорогу въ искусствѣ, сливъ музыку съ поэтическимъ содержаніемъ тѣснѣе, нежели когда-либо до сихъ поръ бывало на оперной сценѣ, Вагнеръ былъ почти готовъ опять возвратиться къ стилю «Ріэндзи», къ пышнымъ, блестящимъ историческимъ картинамъ, по требованію оперъ во вкусѣ Спонтини и Мейербера. Только внутренній смыслъ Тангейзера, глубоко охватившій душу Вагнера, заставилъ его съ желѣзною логикою держаться своего новаго, строжайше драматическаго направленія, провести послѣдовательно *дальше* то полнѣйшее высвобожденіе оперы отъ рутиннаго хлама, что уже съ успѣхомъ начато въ «Морякѣ-скитальцѣ».

Вагнеръ въ 1842 году (29-ти лѣтъ) оставилъ наконецъ Парижъ, въ которомъ провелъ почти три года тяжелой борьбы съ нищетою.

Прямой путь на Дрезденъ шелъ черезъ долины Тюрингіи, и Вагнеръ издали взглянулъ на горную крѣпость Вартбургъ, которая для него сдѣлалась дорого́ю, какъ мѣсто дѣйствія замышляемой имъ оперы.

Въ Дрезденъ Вагнеръ пріѣхалъ по приглашенію, чтобы управлять приготовленіями къ постановкѣ на сцену «Ріэндзи». Передъ самымъ началомъ репетицій, Вагнеръ уѣхалъ еще на нѣсколько дней въ прелестныя окрестности Дрездена—саксонскую Швейцарію. Тамъ онъ написалъ полный «сценарій» Тангейзера.

Но отъ исполненія мыслей художникъ былъ на то время отвлеченъ постановкою прежней его оперы. Надо было многое поубавить, посократить, приспособить къ средствамъ исполнителей. Средства эти были вообще богаты (сопрано—знаменитая Шрёдеръ-Девріентъ, теноръ — знаменитый Тихачекъ,

86

тогда еще оба въ полномъ цвѣтѣ силъ). Вагнеръ былъ удовлетворенъ успѣшными пробами и такъ былъ расположенъ къ практическимъ трудамъ, что при всѣхъ развлеченіяхъ и занятіяхъ, еще нашелъ время обработать для дрезденскаго капельмейстера Рейсигера, либретто въ стихахъ на сюжетъ изъ Кёнигова романа (Die hohe Braut); сюжетъ котораго, какъ мы видѣли, занималъ самого Вагнера еще до поѣздки его въ Парижъ. Высокоталантливый исполнитель роли самого Ріэндзи, Тихачекъ, пылалъ энтузіазмомъ къ Вагнеровой музыкѣ, и такое горячее артистическое сочувствіе не могло не дѣйствовать на Вагнера утѣшительно. Это было бальзамомъ для него, послѣ всѣхъ парижскихъ униженій. Въ 1842 году, осенью, наконецъ опера, «Ріэндзи» была исполнена на дрезденской сценѣ съ успѣхомъ блистательнымъ, великолѣпнымъ.

Замѣчательно, что многія сцены этой оперы, и сюжетомъ, и постановкою, и костюмомъ, близко родственны капитальнымъ сценамъ Мейерберова «Профета»—а именно: сценѣ Іоанна Лейденскаго передъ его воинствомъ, въ лагерѣ; сценѣ коронованія и послѣдней сценѣ оперы. Іоаннъ Лейденскій, также какъ Ріэндзи, держитъ рѣчи къ народу, выступаетъ во главѣ народа, то въ панцырѣ, то въ бѣломъ, священномъ облаченіи, и, также какъ Ріэндзи, гибнетъ въ пылающихъ развалинахъ своего дворца. Огромная, конечно, разница въ томъ, что Ріэндзи у Вагнера—герой, а Іоаннъ Лейденскій — трусъ и обманщикъ. «Встрѣчу въ мысляхъ» касательно картинной стороны обѣихъ оперъ, легко себѣ объяснить, если вспомнимъ, что «Профетъ или Анабаптисты» еще едва начиналъ создаваться въ головѣ Мейербера, когда онъ въ Парижѣ, въ 1840 г., просматривалъ партитуру Вагнерова «Ріэндзи», и потомъ въ 1842 г. видѣлъ эту оперу въ Дрезденѣ.

Вагнеръ, за нѣсколько дней извѣстный только въ тѣсномъ музыкальномъ кругу Дрездена, безъ покровителей, безъ средствъ къ жизни, почти безъ пріюта,—сдѣлался вдругъ знаменитостью, сталъ окруженъ внимательностью, участіемъ; вмѣстѣ со славою явилась выгодная перемѣна въ его практической жизни. Онъ получилъ мѣсто втораго капельмейстера въ придворной капеллѣ саксонскаго короля (*первымъ* капельмейстеромъ былъ извѣстный своими музыкальными сочиненіями, Рейсигеръ).

Вагнеръ тогда чувствовалъ уже въ себѣ самомъ сильный разладъ со всѣми условіями современнаго музыкальнаго быта, и потому внутренно не могъ слишкомъ радоваться своему новому назначенію, но покорился волѣ обстоятельствъ и убѣжденіямъ близкихъ друзей. Притомъ самолюбіе его было сильно польщено и на-время онъ примирилъ въ себѣ внутренніе диссонансы.

Тотчасъ вслѣдъ за успѣхомъ «Ріэндзи» дрезденская театральная дирекція захотѣла поставить на сцену и «Голландца». Къ январю 1843 года Вагнеръ успѣлъ разучить эту оперу съ пѣвцами. (Въ Берлинѣ, какъ мы видѣли, было выражено соизволеніе на принятіе этой оперы въ дирекцію, но такая вѣжливость дальнѣйшаго результата не имѣла). Вагнеру было въ высокой

степени интересно видѣть наконецъ и эту свою «одраматизированную балладу» на сценѣ. Оттого онъ почти навязалъ главную роль (баритона) одному пѣвцу, который самъ чувствовалъ, что роль не по его силамъ.

Шрёдеръ-Девріентъ геніально осуществила роль Зенты.

Вообще и эта опера имѣла успѣхъ, но несравненно меньшій, нежели Ріэнзи.

Публика ждала такого же блеска, такой самой пышности, какъ въ «Ріэнзи»; обманувшись въ ожиданіяхъ, приняла новую оперу гораздо холоднѣе. Такъ какъ одна только Шрёдеръ-Девріентъ, своимъ вдохновеннымъ исполненіемъ, спасла эту оперу отъ совершеннаго равнодушія публики и своею партіею приблизила Вагнеровы стремленія къ сознанію слушателей, то Вагнеръ, возъимѣлъ мысль писать оперу нарочно для Шрёдеръ-Девріэнтъ, и именно «Сарацынку». Но роль ей не понравилась и набросанный Вагнеромъ сценарій оперы остался въ тунѣ.

Вагнеръ самъ разсказываетъ, что новое сближеніи его съ великою артисткою, которая всегда производила на него могучее впечатлѣніе, не прошло безъ глубокихъ слѣдовъ въ его душѣ; но, намекая на волненія любви, не поясняетъ, однако-же, въ чемъ именно состояла трагическая сторона этого столкновенія его съ геніальною женщиной.

Въ Вагнерѣ, вслѣдствіе именно этихъ обстоятельствъ, дѣйствовавшихъ на него болѣзненно, явилось стремленіе къ элементу высшему, лучшему, котораго онъ не встрѣчалъ въ жизни, — къ элементу дѣвственному, недосягаемому и между тѣмъ преисполненному любви, имѣющей въ основѣ своей и чувственность.

Такое стремленіе всегда идетъ объ-руку съ вожделѣніемъ высвободиться изъ реальнаго міра—умереть, чтобъ слиться съ другимъ, идеальнымъ сверхъ-чувственнымъ элементомъ....

Всѣ эти душевныя стремленія осуществились для Вагнера въ Тангейзерѣ, въ его постоянномъ обуреваніи помыслами чувственной, кипучей страстности и постоянномъ вожделѣніи тихаго, мирнаго блаженства нѣжной, ангельски-святой любви въ союзѣ съ дѣвственно-любящею его принцессою Елизаветою,—въ его отверженіи, гоненіи и искупленіи всей борьбы смертію. Подъ такимъ вліяніемъ Вагнеръ быстро написалъ весь текстъ своей оперы на этотъ сюжетъ. Въ такомъ же настроеніи создалъ онъ и ея музыку.

«Постоянное раздраженіе, исполненное томительной, жгучей нѣги, держала въ лихорадочномъ огнѣ мою кровь и нервы, когда я писалъ музыку Тангейзера»—говоритъ самъ Вагнеръ. Онъ такъ *горячо* работалъ надъ этою оперою, что, чѣмъ ближе подходилъ къ концу труда, тѣмъ больше имъ овладѣвала мучительная мысль, что ему не суждено кончить этого созданія, и, когда дописалъ послѣднюю ноту оперы, почувствовалъ отраду, будто послѣ преодолѣнія смертельной опасности.

Къ строгой послѣдовательности, къ выдержанности стиля этой оперы,

задуманой *уже безъ малѣйшихъ уступокъ* обыкновеннымъ опернымъ требованіямъ, Вагнеръ побуждался, кромѣ внутренняго влеченья, и внѣшними обстоятельствами.

Не смотря на успѣхъ «Ріэндзи» въ Дрезденѣ, Вагнеръ видѣлъ, что ему не дождаться распространенія своей музыки по Германіи съ тѣмъ, чтобы сдѣлаться обезпеченнымъ съ матеріальной стороны. Главнѣйшія театральныя дирекціи возвращали ему посланныя имъ партитуры даже не распечатавъ пакета.

Въ Гамбургѣ былъ поставленъ «Ріэндзи»—но пѣвецъ главной партіи былъ слабъ и испортилъ все дѣло. Успѣха не было, и Вагнеръ убѣдился, что даже его «Ріэндзи» выше общаго уровня оперной публики.

По случаю своего «Голландца» Вагнеръ имѣлъ радость встрѣтить сочувствіе съ совершенно-неожиданной стороны, а именно: отъ кассельскаго капельмейстера, знаменитаго скрипача и композиста Шпора. Весьма теплымъ письмомъ этотъ общеуважаемый маститый маэстро благодарилъ Вагнера за смѣлое новое и глубоко-серіозное направленіе въ искусствѣ и сообщилъ ему, что ставитъ «Голландца» на сцену въ Касселѣ. Между тѣмъ эта опера, исполненная наконецъ и въ Берлинѣ, и съ значительнымъ успѣхомъ, по соображеніямъ берлинской дирекціи, скоро исчезла изъ репертуара. Только отдѣльныя личности, изъ числа понимающихъ искусство людей, выражали свою симпатію къ Вагнеру. На общее сочувствіе «массы» публики онъ перестaлъ вовсе расчитывать, и тѣмъ болѣе сталъ углубляться въ организмъ музыкальной драмы, *независимо* отъ всѣхъ внѣшнихъ условій, и безъ всякаго расчета на успѣхъ.

Окончивъ, подъ страстнымъ вдохновеніемъ, колоссальную партитуру «Тангейзера», Вагнеръ нуждался въ отдыхѣ и отправился на воды въ Богемію. Но и тамъ художественные замыслы не позволяли ему оставаться въ бездѣйствіи.

Онъ задумалъ сначала написать комическую оперу, которой главнымъ лицомъ хотѣлъ сдѣлать средне-вѣковаго, нѣмецкаго поэта-башмачника, «Ганса Сакса». Эта опера «die Meistersänger in Nürnberg» являлась въ воображеніи Вагнера въ такомъ отношеніи «къ состязанію пѣвцовъ въ Вартбургѣ», въ какомъ древне-греческія сатирическія пьесы (Satyrspiele) состояли къ трагедіямъ, за которыми непосредственно исполнялись.

Но вскорѣ это веселое, комическое и ироническое расположеніе оставило Вагнера какъ преходящее, не совсѣмъ согласное съ постояннымъ, серьознымъ строемъ его души, и онъ весь погрузился въ созерцаніе мистическаго миѳа о *Лоэнгринѣ*, который сталъ постоянно присущъ душѣ Вагнеровой и неодолимо требовалъ воплощенія своего въ музыкальной драмѣ.

Мы видѣли, что въ первый разъ Вагнеръ ознакомился съ легендою о Лоэнгринѣ вмѣстѣ съ народной повѣстью о Тангейзерѣ. Но не это воспоминаніе и, разумѣется, нисколько не чувство расчетливости,—чтобы не выпу-

стить изъ виду случайно-встрѣченнаго и счастливаго для оперы предмета (?)—возбудило въ Вагнерѣ новую художественную дѣятельность.

Въ миѳѣ Лоэнгрина, въ томъ видѣ какъ онъ разсказанъ въ средне-вѣковой поэмѣ (Эшенбаха), было много элементовъ для Вагнера не симпатическихъ. Когда непосредственныя впечатлѣнія поэмы устранились, когда миѳъ остался только въ самыхъ общихъ, очищенныхъ чертахъ, Вагнеръ почувствовалъ всю глубину его психическаго, человѣчественнаго значенія.

«Какъ главная черта легенды моряка-скитальца»—говоритъ Вагнеръ—«является намъ въ весьма ясномъ образѣ изъ древне-эллинскаго міра, въ странствователѣ Одиссеѣ; какъ тотъ же самый Одиссей, вырывающійся изъ объятій Калипсы, убѣгающій обольщеній Киркеи, стремящійся къ домашнему счастью съ Пенелопой, выражалъ—для Эллиновъ—тоже самое вожделѣніе, которое средніе вѣка съ большею страстностію и силою воплотили въ Тангейзерѣ: такъ въ греческой миѳологіи встрѣчаемъ мы уже и основную черту миѳа о Лоэнгринѣ».

Кто не знаетъ миѳа Зевса и Семелеи? Громовержецъ любитъ смертную женщину и для нея, въ человѣческомъ образѣ, сходитъ съ неба, не скрывая однако, что онъ—богъ. Семелея узнаетъ отъ другихъ, что тотъ образъ, въ которомъ она видитъ своего возлюбленнаго, не есть его настоящій образъ и, въ пылу увлеченія, умоляетъ Зевса показаться ей во всемъ своемъ божескомъ величіи.

Зевсъ, зная, что такое лицезрѣніе его погубитъ Семелею—страдаетъ отъ этой тяжкой борьбы; но, прежде поклявшись Стиксомъ: исполнить всякую волю Семелеи, принужденъ явиться ей во всемъ блескѣ олимпическомъ, невыносимымъ для смертной природы, и самъ разрушаетъ бытіе любимой женщины.

Весь трагизмъ положенія тутъ не въ страданіи Семелеи, а въ страданіи—бога.

Въ средневѣковыхъ легендахъ народовъ приморскихъ или прибрежныхъ къ большимъ рѣкамъ, вливающимся въ море, не рѣдко явленіе свѣтлаго, прекраснаго незнакомца, приплывающаго изъ невѣдомаго блаженнаго за̀-моря и покоряющаго себѣ всѣ сердца.

Однажды,—повѣствуетъ легенда съ береговъ Шельды, — на челнокѣ, влекомомъ лебедемъ, приплылъ отъ моря невѣдомый витязь, въ ослѣпительномъ блескѣ красоты и доблести: онъ явился для того, чтобъ защитить невинно преслѣдуемую дѣву; онъ спасъ ее отъ клеветы, отъ погибели и сталъ ея супругомъ; но когда она спросила его: «кто онъ, откуда онъ»?—лучезарный витязь долженъ былъ ее покинуть и навсегда исчезнуть, отплывъ опять на своемъ челнокѣ.

Глубоко-трагическій элементъ въ этомъ миѳѣ еще яснѣе, чѣмъ въ миѳѣ Семелеи.

Лоэнгринъ—изъ солнечной высоты своей божественной природы—ищетъ

женственной любви, ищетъ жены, которая не спрашивала бы его: кто онъ, что онъ, откуда онъ,—а любила бы его полною, *безконечно-довѣрчивой любовью.* Онъ долженъ былъ скрывать высшую, неземную сторону своей природы, потому что только такъ могъ достигнуть *любви*, влеченія къ нему *лично*, а не поклоненія своимъ божественнымъ качествамъ. Но надъ нимъ сіяетъ вѣнецъ, обличающій его божественность,—онъ не можетъ избавиться отъ атмосферы «чудесъ», которая его окружаетъ. Изумленіе толпы, происки злобы и зависти поселяютъ «сомнѣнія» въ сердцѣ любящей женщины. Роковой вопросъ произнесенъ; довѣріе уничтожено—Лоэнгринъ, съ глубочайшимъ страданіемъ въ душѣ, разрушаетъ свое счастье и печально возвращается въ свѣтлое одиночество своей подземной жизни... Въ такой драмѣ, какъ нельзя болѣе согласной съ тѣмъ, что происходило тогда въ Вагнеровой душѣ, Вагнеръ нашелъ опять обильное поле для *высказыванія себя* въ формахъ музыкально-сценическаго произведенія.

Съ готовымъ планомъ оперы «Лоэнгринъ», Вагнеръ возвратился въ Дрезденъ, чтобы ставить на сцену «Тангейзера». Постановка была приготовлена дирекціею съ большими пожертвованіями, потому что и надежды были не малы. Только самъ Вагнеръ уже не на многое надѣялся. Слабый успѣхъ «Голландца» въ сравненіи съ «Ріэнзи» показалъ автору, чего отъ него жаждетъ публика. «Тангейзеръ» могъ только обмануть эти ожиданія, и дѣйствительно—обманулъ ихъ!

Послѣ перваго представленія всѣ разошлись по домамъ, какъ въ чаду. Никто ничего не понялъ.

Серьозность задачи въ этой оперѣ и новизна формъ сдѣлали ее на первый разъ недоступною для массы.

Вагнеру стало ясно, что созданіе его могло въ то время дѣйствовать только на немногихъ приближенныхъ къ нему и ему сочувствовавшихъ въ мысляхъ.

Вагнеръ говоритъ:

«Въ нашихъ операхъ *пѣвецъ,* съ чисто матеріальнымъ дѣйствіемъ своего голоса, занимаетъ *первое мѣсто*, — актеръ, представитель драматическаго «дѣйствія»—второе мѣсто или даже вовсе побочное; согласно съ этимъ и публика стремится прежде всего къ *физическому* наслажденію черезъ органъ слуха (къ орекіантизму, ушеугодію) и *совершенно не заботится* о драматической канвѣ оперы. Мои же требованія этому прямо противуположны: для меня на первомъ мѣстѣ актеръ, дѣйствующее *лицо*, а потомъ идетъ пѣвецъ, какъ содѣйствующій впечатлѣнію. Отъ публики я требую прежде всего—полнаго сочувствія *драмѣ,* безъ которой и музыка ни для чего!—При нынѣшнемъ положеніи оперной сцены и оперной публики, я, со своими стремленіями, необходимо долженъ былъ показаться за сумасшедшаго, который бредитъ самъ собою, потому что я говорилъ о предметахъ непонятныхъ, требо-

валъ того, чего еще не существовало, выражался на языкѣ, котораго и никто не думалъ знать».

«Нѣкоторое сочувствіе, встрѣченное мною въ малой части публики, казалось мнѣ добродушнымъ состраданіемъ къ участи бѣднаго пріятеля, поврежденнаго въ умѣ: друзья обыкновенно стараются поддѣлаться подъ тонъ его рѣчей, показываютъ видъ, что будто поняли его—чтобъ не раздражать его больше; и посторонніе даже не рѣдко прислушиваются къ говору помѣшаннаго: это иногда занимательно; въ такихъ рѣчахъ мелькаетъ иногда что-то складное, разумное, такъ что становится трудно опредѣлить: сумасшедшій ли набрелъ на умъ, или мы сами стали помѣшанными»?

Нѣсколько послѣдующихъ представленій Тангейзера, при пособіи отлично-хорошаго исполненія, сдѣлали оперу чуть-чуть больше доступною публикѣ—слушатели свыклись съ тѣмъ, что имъ казалось слишкомъ дикимъ на первый разъ но—все это было еще далеко отъ успѣха! Изъ берлинской дирекціи Вагнеру замѣтили, что «Тангейзеръ» не годится для сцены, какъ произведеніе слишкомъ эпическое (?), а одинъ изъ берлинскихъ музыкальныхъ начальниковъ, на желаніе Вагнера посвятить музыку прусскому королю, отвѣтилъ, что для этого нужно, чтобы Вагнеръ предварительно аранжировалъ нѣсколько нумеровъ оперы своей въ видѣ «маршей», которые могли бы быть исполнены передъ королемъ на парадахъ.

Переставъ почти совершенно разсчитывать на внѣшній успѣхъ и на связанныя съ ними матеріальныя выгоды,—Вагнеръ тѣмъ пристальнѣе работалъ надъ текстомъ и партитурою «Лоэнгрина», въ совершенномъ уединеніи и отчужденіи себя отъ всякаго общества.

Скоро однако безденежье заставило его хлопотать о постановкѣ «Ріэндзи» въ Берлинѣ и хлопоты эти стали для него невыносимы отъ вѣчнаго разлада практической жизни съ тѣмъ, что совершалось въ его душѣ.

Далекій отъ лести и лицемѣрія, всегда и во всѣхъ случаяхъ откровенный, какъ дитя, однимъ словомъ,—истинный артистъ, Вагнеръ самъ повредилъ себѣ въ Берлинѣ. На одной изъ репетицій «Ріэндзи» онъ сказалъ съ досадою на себя: «что же дѣлать, что эта музыка требуетъ такой страшной издержки силъ,—это грѣхи моей юности».

Слова эти были, конечно, подхвачены, разнесены по городу и публика стала заранѣе предубѣждена не въ пользу оперы, отъ которой самъ авторъ будто-бы «отступился», какъ отъ неудачной попытки.

Успѣхъ «Ріэндзи» въ Берлинѣ былъ слабъ. Выгоды автору почти не досталось.

Эти обстоятельства и постоянный анализъ всего, что его окружало, болѣе и болѣе наводили Вагнера на мысль, что весь бытъ художниковъ и художества, все современное положеніе искусства и отношеніе его къ обществу *должны выдержать коренное преобразованіе*, чтобы сдѣлаться сколько нибудь логическими и удовлетворительными.

Въ такихъ мысляхъ засталъ Вагнеръ 1848 годъ.

Возвратившись въ Дрезденъ изъ Берлина, гдѣ «Тангейзеръ» не могъ добиться чести представленія, а «Ріэндзи» не имѣлъ никакого успѣха, Вагнеръ былъ въ самомъ мрачномъ расположеніи духа.

«Никогда еще», пишетъ онъ въ своей исповѣди друзьямъ *), «не былъ такъ *ясенъ* для меня тотъ гнетъ, который, при нашемъ нынѣшнемъ положеніи искусства и артистовъ, лежитъ на каждомъ свободномъ сердцѣ и превращаетъ хорошаго человѣка въ дурнаго силою обстоятельствъ».

Искусство никогда не представлялось Вагнеру иначе, какъ средствомъ высказывать свою душу. Но для полнаго достиженія этихъ цѣлей слѣдовало перемѣнить многое въ самомъ органѣ этого высказыванія, то-есть, въ «театральномъ бытѣ». При постоянныхъ размышленіяхъ о возможности основной реформы театра, Вагнеръ, по необходимости, пришелъ къ убѣжденію, что отношенія искусства къ нашей общественной жизни сложились такъ вслѣдствіе *политическихъ* и *соціальныхъ* условій.

Когда, въ 1848 году, вспыхнули мятежи въ Германіи, Вагнеръ, вмѣстѣ съ очень многими, счелъ это явленіе за начало именно того громаднаго переворота въ порядкѣ вещей, о которомъ онъ мечталъ.

Однако, сначала, Вагнеръ еще держалъ себя совсѣмъ въ сторонѣ отъ всякаго политическаго движенія, и обдумывалъ только въ подробности свой планъ театральной реформы, чтобы все это было «въ полномъ вооруженіи», когда политическій переворотъ дойдетъ наконецъ и до художественныхъ вопросовъ.

Броженіе политическихъ партій, общая неясность убѣжденій заставили Вагнера написать брошюру касательно этихъ предметовъ, чтобы обращено было вниманіе на глубокіе человѣчественные вопросы. Публика оказалась отъ всего этого такъ далекою, лживость и лицемѣріе въ политическихъ партіяхъ выступили такъ возмутительно, что Вагнеръ снова бросилъ всякую публичную дѣятельность и возвратился въ совершенное уединеніе. Здѣсь опять душою его овладѣли намѣренія художественныя.

Еще во время сочиненія «Лоэнгрина» два драматическіе сюжета заняли его воображеніе: «Зигфридъ» (изъ пѣсни о Нибелунгахъ) и «Фридрихъ Барбарусса».

Оба сюжета были такого рода, что Вагнеръ самъ колебался, какъ онъ долженъ ихъ воплотить,—въ видѣ ли *музыкальныхъ* драмъ, или въ видѣ обыкновеннаго, рецитируемаго драматическаго представленія?

*) Mittheilungen an seine Freunde—родъ автобіографіи, которая послужила главнымъ матеріаломъ для нашей біографической статьи. Напечатаны эти Mittheilungen вмѣстѣ съ текстомъ «Моряка-скитальца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина» въ видѣ предисловія къ нимъ (Drei Operndichtungen von Richard Wagner, nebst Mittheilungen an seine Freunde. Leipzig, 1850).

Любимыя занятія Вагнера отечественною средневѣковою исторіею и поэзіею постоянно указывали ему источникомъ и основою драматическихъ произведеній древне-германскій миѳъ.

И личность Фридриха Барбаруссы явилась Вагнеру будто историческимъ воплощеніемъ того же самаго идеальнаго характера, который плѣнителенъ въ древне-языческомъ Германцѣ, Зигфридѣ. Политическія движенія 1848 года казались Вагнеру удобнымъ временемъ болѣе для драмы изъ исторіи Барбаруссы.

Вагнеръ и составилъ уже проектъ такой драмы (въ пяти актахъ), отъ ронкальскаго рейхстага до крестоваго похода. Но по чрезвычайному множеству историческихъ подробностей, Вагнеръ скоро убѣдился, что такой сюжетъ уходитъ въ сторону отъ его драматическихъ идеаловъ. Вагнеръ оставилъ намѣреніе писать драму и обратился опять прямо къ миѳу Нибелунговъ. Перемѣна убѣжденій Вагнера касательно возможности воплощенія высшихъ драматическихъ идеаловъ въ формѣ говоренной, немузыкальной драмы,—т. е. убѣжденіе, что эта форма, для высшихъ, общечеловѣческихъ идеаловъ, несоизмѣрима съ задачею, составила новую эпоху во внутреннемъ Вагнеровомъ развитіи и во взглядѣ его на искусство вообще.

Съ другой стороны, занятія сюжетомъ «Зигфрида» привели Вагнера къ мыслямъ о недостаточности новѣйше-германскаго стиха для воплощенія древне-миѳическихъ характеровъ. Средне-вѣковая германская поэзія и въ этомъ случаѣ указала Вагнеру настоящій источникъ, откуда онъ долженъ былъ черпать свои поэтическія формы. Старинные нѣмецкіе народные стихи имѣютъ особый складъ, выстроены на особаго рода коренныхъ созвучіяхъ словъ (Stabreime,—напр. Lust, Leid und Liebe, Lieben und Leben, Wogen und Wellen, Erb'und Eigen, Ross und Reiter, Froh und Frei). Уже въ текстѣ «Тангейзера» и еще больше «Лоэнгрина» Вагнеръ близко придерживался склада древне-германской поэзіи. Въ текстѣ «Зигфрида» новѣйшія стихотворныя формы были Вагнеромъ уже совершенно отброшены. Но онъ писалъ и окончилъ этотъ текстъ осенью 1848 года, еще безъ малѣйшей мысли видѣть это произведеніе на сценѣ, а только для того, чтобы *высказаться* изъ глубины души, которая этого высказыванья требовала.

Печальное личное положеніе Вагнера, рѣшительное отчужденіе его отъ всѣхъ круговъ и кружковъ дрезденскаго общества заставляло его много внутренно надъ собою работать, и еще одинъ глубочайшій психологическій предметъ сталъ являться ему въ видѣ музыкальной драмы. По многимъ причинамъ, объ осуществленіи *этого* высшаго предмета, на сценѣ, невозможно было и помышлять — и вскорѣ Вагнеръ долженъ бы отступиться отъ такой трагической задачи совсѣмъ.

Въ постоянномъ разладѣ съ собою и въ совершенномъ отчужденіи отъ собратовъ застало Вагнера дрезденское возмущеніе (въ началѣ 1849 г.). Онъ былъ однако лично замѣшанъ въ смутахъ, и чтобы спасти себя отъ казни

или вѣчнаго заточенія, принужденъ былъ бѣжать изъ своего отечества. Такимъ образомъ уже и оффиціально прервалась публичная его дѣятельность, какъ придворнаго саксонскаго капельмейстера. Вагнеръ, вполнѣ отрѣзвившійся отъ своихъ политическихъ грезъ, впервые въ жизни почувствовалъ себя совершенно свободнымъ, и оттого счастливымъ, даже веселымъ, хотя не имѣлъ куда голову приклонить.

Спасаясь бѣгствомъ, онъ достигъ Веймара, гдѣ въ особѣ *Франца Листа* нашелъ себѣ искренняго друга и защитника отъ всѣхъ золъ. Взаимныя отношенія этихъ двухъ великихъ артистовъ такъ важны въ судьбѣ самаго Вагнера и въ судьбѣ искусства, что здѣсь надобно привести подробно разсказъ Вагнера объ этихъ отношеніяхъ, опять изъ высоко-замѣчательной брошюры «Mittheilungen an seine Freunde». По глубокой искренности, по горячности и, можно сказать, святости своего направленія, эта автобіографія далеко превосходитъ знаменитыя «Признанія» Руссо (les Confessions).

«Въ первый разъ встрѣтилъ я Листа»—пишетъ Вагнеръ—«во время моего перваго пребыванія въ Парижѣ, и именно въ то время (1840), когда разочарованный и оскорбленный неудачами и непріятностями всякаго рода, пересталъ питать малѣйшую надежду на парижскій успѣхъ.

Листъ былъ для меня совершеннымъ контрастомъ моего тогдашняго положенія.

Въ томъ большомъ свѣтѣ, куда тянула меня жажда извѣстности, Листъ былъ какъ у себя дома; онъ взросъ среди самаго блестящаго общества и сдѣлался его восторгомъ въ то время, какъ я былъ совершенно оттолкнутъ общею холодностью. Знакомство мое съ Листомъ было самое поверхностное, ограничилось однимъ визитомъ, котораго я не захотѣлъ повторить. Я очень легко могъ бы себѣ объяснить, почему, какъ неизвѣстный еще германскій музыкантъ, не имѣю никакого права на особенное вниманіе со стороны Листа, знаменитаго уже; но мнѣ казалось тогда, что Листъ уже такъ родился, чтобы всею натурою быть мнѣ чуждымъ и даже враждебнымъ. Мишурный блескъ модной знаменитости, который окружалъ въ то время Листа, казался мнѣ преградою неодолимою для того, чтобы онъ когда-нибудь могъ понять меня и мои художественныя цѣли.

«Все это я высказывалъ въ пріятельскомъ кругу, и многое изъ моихъ словъ дошло до Листа, нѣсколько позже, именно когда, вмѣстѣ съ успѣхомъ «Ріэндзи» въ Дрезденѣ, началась моя извѣстность.

«Для меня теперь есть что-то трогательное въ припоминаніи всѣхъ случаевъ, когда Листъ старался дать мнѣ о себѣ иное мнѣніе. Еще онъ не зналъ ничего изъ моей музыки, слѣдовательно не симпатическое влеченіе артиста къ артисту высказывалось въ этихъ стремленіяхъ сойтись со мною ближе; это было просто желаніе уничтожить случайно возникшую дисгармонію, къ чему присоединялось также чрезвычайно деликатное сомнѣніе со стороны Листа, не оскорбилъ-ли онъ меня чѣмъ-нибудь.

«Кому извѣстны вѣчный эгоизмъ и безграничное равнодушіе въ обыкновенныхъ житейскихъ отношеніяхъ и особенно въ отношеніяхъ артистовъ между собою, тотъ долженъ встрѣтить съ изумленіемъ и восторгомъ такое явленіе, какимъ былъ для меня этотъ необыкновенный человѣкъ.

«Но въ то время я еще не могъ вполнѣ оцѣнить превосходныхъ душевныхъ качествъ Листа. На самое заискиваніе сближенія со мною съ его стороны я, по всегдашней мнительности, смотрѣлъ недовѣрчиво и старался находить для этого факта побужденія самыя тривіальныя.

«Листъ въ Дрезденѣ былъ на одномъ представленіи «Ріэндзи» (которое почти нарочно для себя выхлопоталъ) и вотъ со всѣхъ сторонъ стали доходить до меня вѣсти и доказательства, что Листъ ретиво старается какъ можно болѣе сообщать всѣмъ свою симпатію къ моей музыкѣ, распространять мою извѣстность и славу, дѣлать для меня «пропаганду».

«Случилось, что именно въ то время, когда я болѣе и болѣе убѣждался, что мнѣ, съ моими драматическими цѣлями, нельзя разсчитывать ни на какой успѣхъ,—Листъ своею дѣятельностью устроилъ убѣжище для моей музыки. Листъ въ эту эпоху окончилъ свое виртуозное скитальничество по Европѣ, и изъ любимѣйшаго гостя первѣйшихъ столицъ міра превратился въ скромнаго обитателя одного тихаго германскаго уголка, поселился въ Веймарѣ и взялся за капельмейстерскій жезлъ.

Въ Веймарѣ нашелъ я себѣ пріютъ, когда спасался изъ Дрездена, и не зная еще хорошенько, что́ именно мнѣ угрожало въ отечествѣ, долженъ былъ пробыть нѣсколько времени въ Тюрингіи. Въ самый тотъ день, когда въ Веймаръ пришло извѣстіе о несомнѣнной гибели, меня ожидающей въ Саксоніи, я былъ на пробѣ своего «Тангейзера», дирижируемаго Листомъ. Я былъ изумленъ имъ, какъ капельмейстеромъ; въ его управленіи оркестромъ я увидѣлъ полное осуществленіе *моего идеала.*

Что я прочувствовалъ, когда создавалъ эту музыку, Листъ прочувствовалъ, управляя исполненіемъ оперы; что я желалъ высказать, когда писалъ эти ноты, Листъ высказалъ въ воплощеніи этихъ звуковъ!

«Удивительная судьба! Черезъ дружбу этого несравненнаго человѣка, въ тѣ минуты, когда я становился изгнанникомъ, лишался отечества,—я пріобрѣлъ вожделѣнную и никогда не находимую *отчизну* для моего искусства!

Быструю, рѣшительную помощь вездѣ, гдѣ помощь была необходима, открытое сердце для всѣхъ моихъ желаній, искреннѣйшую преданность ко всему существу моему,—все это я нашелъ въ Листѣ. Онъ сталъ для меня неоцѣненнымъ, истиннымъ другомъ!»

И такъ, при помощи Листа, Вагнеру удалось *переселиться въ Парижъ.* Между тѣмъ Листъ дѣятельно занимался постановкой *Тангейзера* на веймарской сценѣ (небольшой, но очень удовлетворительной, особенно со стороны вокальныхъ и оркестровыхъ средствъ, улучшенныхъ стараніями самого Листа).

«Тангейзеръ» былъ данъ въ Веймарѣ 16 февраля 1849 г., и Листъ имѣлъ радость видѣть, что громадныя усилія его увѣнчаны полнымъ, рѣшительнымъ успѣхомъ. Но чтобы достичь этого успѣха, при совершенно-новомъ стилѣ Вагнеровой оперы, потребно было то внутреннее геніальное *могущество*, которое присуще Вагнеровымъ созданіямъ, и та геніальная, геройская *энергія*, которою побѣдоносно обладаетъ Листъ во всѣхъ своихъ предпріятіяхъ.

Успѣхъ «Тангейзера» въ Веймарѣ подъ управленіемъ Листа, обратилъ на эту оперу вниманіе всей вообще нѣмецкой публики, и мало-по-малу, сквозь длинныя цѣпи противодѣйствія, недоброжелательствъ и предубѣжденій въ театральномъ бытѣ, въ критикѣ и въ публикѣ, эта опера водворилась въ постоянномъ репертуарѣ главныхъ германскихъ сценъ, наравнѣ (по крайней мѣрѣ) съ операми Маршнера и Вебера. Брошюры критическія, въ пользу и противъ Вагнера, посыпались дождемъ. Но на оперномъ горизонтѣ уже забрезжилась заря другаго Вагнерова созданія, во многомъ еще высшаго, нежели «Тангейзеръ».

Первый толчокъ къ представленію на сценѣ, еще въ Дрезденѣ оконченной, оперы «Лоэнгринъ» былъ данъ самимъ Вагнеромъ.

«Когда, при концѣ моего послѣдняго пребыванія въ Парижѣ» (въ 1849 г.) сообщаетъ Вагнеръ—«больной и въ самомъ трудномъ расположеніи духа, я случайно взглянулъ на партитуру почти мною забытаго «Лоэнгрина», мнѣ сдѣлалось жалко, что этимъ звукамъ, начертаннымъ въ нотныхъ знакахъ, мертвыхъ на мертвой бумагѣ, не суждено жить настоящею своею жизнію, на сценѣ, въ оркестрѣ, передъ тысячами слушателей. Я написалъ два слова Листу; отвѣтъ былъ—приготовленіе къ постановкѣ «Лоэнгрина» на веймаровской сценѣ.

Листъ опять помогъ осуществленію Вагнеровыхъ мыслей *дѣломъ* и *словомъ*.

Помогъ *дѣломъ*—преодолѣвая чрезвычайныя препятствія къ постановкѣ весьма трудной и многосложной оперы на небольшомъ, небогатомъ веймарскомъ театрѣ, геройски противоборствуя тупости и закоснѣлости въ исполнителяхъ, въ интендантахъ и въ публикѣ, вынося на плечахъ своихъ, какъ капельмейстеръ, всю громадную отвѣтственность въ исполненіи такого созданія, гдѣ каждое слово, каждая нота—мысль и характеръ; помогъ *словомъ*,—въ томъ отношеніи что подготовилъ успѣхъ «Лоэнгрина», разъяснилъ понятія, для публики новыя, установилъ настоящую точку зрѣнія на Вагнерову геніальность отдѣльной, мастерски написанной брошюрой (Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner). Итакъ первое представленіе «Лоэнгрина» совершилось въ Веймарѣ 28 августа 1850 года, въ день юбилея Гердеру и открытія ему памятника. Успѣхъ опять, не смотря на сильное противодѣйствіе враждебныхъ Вагнеру партій, былъ замѣчательный. Но такъ какъ «Лоэнгринъ» менѣе доступенъ публикѣ, нежели «Тангейзеръ», то прошло еще много лѣтъ (восемь,

девять), пока главныя германскія сцены (Берлинъ, Вѣна, Дрезденъ) принялись за постановку этой оперы.

Между тѣмъ печатные толки о Вагнерѣ разрослись въ цѣлую библіотеку брошюръ, въ цѣлую «литературу» Вагнеровскаго вопроса. (Literatur der Wagner-Frage). Поводомъ къ такому наплыву музыкально-критическихъ разсужденій и разглагольствій всякаго рода, кромѣ оперъ Вагнера, т. е. ихъ *музыки* и ихъ *текстовъ* (всегда самимъ Вагнеромъ написанныхъ), послужили еще собственные Вагнеровы эстетическіе трактаты, которые онъ сталъ издавать съ 1850 года.

Мы видѣли, что послѣ бѣгства изъ Дрездена, Вагнеръ прожилъ нѣкоторое время въ Парижѣ.

Постоянныя личныя неудачи, огорченія опять преслѣдовали Вагнера. Между тѣмъ и весь бытъ парижскій, всегда антипатичный всей Вагнеровой натурѣ, такъ раздражилъ его на этотъ разъ, что онъ захотѣлъ искать спасенья изъ «новаго Вавилона» среди природы альпійской, гдѣ по крайней мѣрѣ можно «дышать» свободно. Вагнеръ поселился въ Цюрихѣ (съ 1850 г.), вскорѣ сдѣлался тамошнимъ «гражданиномъ» и пріобрѣлъ любовь и симпатію всей образованной части населенія цюрихскаго кантона. Среди тихой, скромной швейцарской жизни, Вагнеръ сосредоточился въ себѣ и почувствовалъ побужденіе къ протесту противъ тѣхъ людей, которые, обладая внѣшнею властью, совершенно безъ права на то, присвоиваютъ себѣ званіе «покровителей искусства».

Протестъ, въ которомъ раскрыта внутренняя связь между направленіемъ того, что въ наше время несправедливо величаютъ именемъ «искусства» и всѣмъ соціально-политическимъ складомъ гражданской жизни—вылился у Вагнера въ формѣ небольшаго сочиненія, подъ заглавіемъ «Искусство и революція» (Die Kunst und die Revolution) *).

Такимъ образомъ Вагнеръ опять, какъ въ 1840 г. въ Парижѣ, выступилъ на поприще литературное писателемъ преимущественно «полемическимъ» по самымъ серіознымъ вопросамъ искусства.

Утопическіе идеалы его о сліяніи *всѣхъ* изящныхъ искусствъ въ одно *общее*, мечты о художественномъ произведеніи, въ которомъ музыка, мимика и поэзія имѣли-бы *совершенно равное* участіе, при чрезвычайно-важномъ пособіи искусствъ пластическихъ (зодчества, ваянія и живописи), выражены Вагнеромъ со всею пылкостью его артистическаго энтузіазма, проникнутаго *общею* идеею художествъ, въ брошюрѣ «Das Kunstwerk der Zukunft» (художественное произведеніе будущности **). Вагнеру *надо* было высказать эстетическія мысли, которыя его переполняли, и которымъ онъ не во всемъ еще ихъ объемѣ (по внѣшнимъ условіямъ театровъ и публики) могъ дать ходъ въ

*) Verlag von Otto Wigand. Leipzig.

**) Verl. von Otto Wigand. Leipzig, 1850. Одинъ томъ 8-й, 233 стр.

своихъ музыкальныхъ драмахъ. Книга «Das Kunstwerk der Zukunft» содержитъ въ себѣ богатыя сокровища самыхъ глубоко-философскихъ взглядовъ, проникающихъ искусство до самыхъ корней его. Но на практикѣ смыслъ этой книги *теперь* почти еще не примѣнимъ. Вагнеръ шагнулъ слишкомъ далеко, такъ что иногда еще трудно слѣдовать вполнѣ за полетомъ его философской мысли, даже для людей, близко ему во всемъ симпатизирующихъ. Между тѣмъ именно эта сторона *непрактичности* взглядовъ, слишкомъ сильнаго *идеализма* въ утопіяхъ, въ родѣ Платоновой республики и въ духѣ философіи Фейербаха, была замѣчена публикою и окритикована прежде всего. Самое заглавіе книги, *вѣрное*, но, быть можетъ, *черезъ-чуръ смѣлое*, послужило Вагнеру во вредъ; отдалило пониманіе его истинныхъ цѣлей на много лѣтъ, навязавъ публикѣ безтолковыя, безсмысленныя разглагольствія и насмѣшки людей, привыкшихъ останавливаться на одной «поверхности», на всемъ внѣшнемъ, привязавшихся къ слову «будущность» и сдѣлавшихъ это слово карикатурнымъ лозунгомъ партій всѣхъ приверженцевъ Вагнера и Листа (Zukunfts-Musiker, les musiciens de l'avenir). Очень серіозное названіе очень серіозной книги было такимъ образомъ дипломатическою ошибкою Вагнера. Но онъ, по счастію, родился не дипломатомъ, а художникомъ и, въ пылу своихъ художественныхъ мыслей и плановъ, рѣшительно выпустилъ изъ виду *мелкоту* и *пошлость*, съ которыми свѣтъ идетъ навстрѣчу всему высокому и прекрасному—всегда и вездѣ.

Спеціальнѣе и подробнѣе изложилъ Вагнеръ всѣ свои стремленія касательно идеала оперы въ главномъ своемъ теоретическомъ сочиненіи: «опера и драма» *). Оно дѣлится на три части: въ первой (die Oper und das Wesen der Musik) излагается критическая недостаточность драматико-музыкальныхъ формъ, составлявшихъ главную задачу всѣхъ доселѣ существующихъ оперъ; Вагнеръ находитъ въ *оперѣ* вообще (какъ она обыкновенно существуетъ) коренное заблужденіе въ томъ, что въ ней *средства* выраженія (музыка) привята за главную *цѣль*,—а *цѣль* выраженія (драма) принято за *средство*; во второй части (das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst) излагается недостаточность литературной, рецитируемой драмы и логически уясняется *настоятельное* требованіе драмы слиться съ музыкою, въ высшихъ драматическихъ моментахъ. Вагнеръ считаетъ всѣ *политическія* экспозиціи и развитія въ драмахъ, лишними, полу-прозаическими наростами въ отношеніи истинно *драматическихъ* моментовъ дѣйствія. А если драму сосредоточить только на этихъ моментахъ, то она всегда потребуетъ выраженія высшаго паѳоса, т. е. станетъ драмою *музыкальною*. Вагнеръ, поэтому, приходитъ къ убѣжденію, что извѣстное изрѣченіе Вольтера: «ce qui est trop bête pour être

*) Oper und Drama. Leipzig. Bei I. I. Weber. 1852. Три небольшіе томика; 200 стр. каждый.

dit on le chante»—слѣдуетъ перевернуть такъ: «что недостойно быть спѣто, то недостойно и драматической поэзіи».

Наконецъ въ третьей части (Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft) Вагнеръ консеквентно развиваетъ необходимое *сліяніе* драмы съ музыкою въ цѣломъ произведеніи и во всѣхъ его частностяхъ. Вагнеровы идеалы. развитые имъ въ этой книгѣ, осуществлены уже въ «Тангейзерѣ» и еще болѣе въ «Лоэнгринѣ», въ «Тристанѣ» и дальнѣйшихъ твореніяхъ Вагнера. Но *подробная критическая* оцѣнка собственно *теорій* Вагнера не существуетъ еще и въ самой Германіи, не смотря на безконечныя, утомительнѣйшія и, большею частію, пустыя разглагольствія объ этомъ предметѣ въ разныхъ музыкальныхъ и литературныхъ журналахъ.

Вагнерова эстетика тѣсно связана съ совершенною имъ *реформою* оперы. Но слѣдовало бы, отвлекшись отъ сценическихъ произведеній, разсмотрѣть его трактаты, съ философской точки, и рѣшить, насколько онъ строго-логиченъ и правъ въ своихъ выводахъ, поразительныхъ смѣлостью и новизною.

Изумительная геніальность Вагнера, сосредоточивая въ себѣ поровну *великаго музыканта* и *великаго драматическаго поэта*, является еще съ новой стороны въ *философскихъ* изслѣдованіяхъ, затрогивая тѣ вопросы эстетики, которые до Вагнера никѣмъ затронуты еще не были.

Реформа, *совершенная* уже Вагнеромъ въ области драматической музыки, результатно можетъ быть выражена въ томъ, что со времени оперъ Вагнера, *отдѣльныя, замкнутыя въ себѣ музыкальныя пьесы* оперной музыки, т. е. *аріи, дуэты* и проч., съ концертными «рамками и рамочками»—музыкальные «нумера», которыхъ центръ тяготѣнія единственно музыкальное наслажденіе (услада оркіантовъ)—потеряли *всякое право гражданства на оперной сценѣ* для тѣхъ людей, которые понимаютъ *истинное* значеніе и назначеніе драматизма въ музыкѣ.

Въ теоретическихъ сочиненіяхъ Вагнера отразился ходъ его *мыслей* касательно идеала музыкальной драмы; но самъ Вагнеръ постоянно повторяетъ, что онъ пришелъ къ этимъ вопросамъ и ихъ разрѣшенію въ произведеніяхъ никакъ не путемъ *холодной рефлексіи*. Какъ музыкантъ, онъ создавалъ оперы; но какъ художникъ-*поэтъ*, онъ далъ въ оперѣ такое значеніе *драматической* задачѣ, о которомъ прежніе оперные композисты (не исключая ни Глука, ни Моцарта, ни Вебера) еще и не догадывались. Въ уединеніи своемъ, въ Цюрихѣ, потомъ (съ начала 1859 года) въ Люцернѣ, Вагнеръ продолжалъ творить новыя музыкально-драматическія, драматико-музыкальныя чудеса.

Еще въ Дрезденѣ, какъ мы видѣли, онъ сталъ обдумывать сюжетъ изъ Нибелунговъ (копнувъ его *глубоко* изъ самыхъ отдаленныхъ германскихъ преданій, въ тѣснѣйшей связи съ миѳическими божествами: Воданомъ, Фрейей, Валкиріями и т. д).

Теперь изъ «перстня Нибелунговъ» (der Nibelungenring) уже образовался цѣлый *циклъ* большихъ оперъ, трилогія изъ *трехъ трехъ-актныхъ* му-

зыкальныхъ драмъ (Валкирія, Юный Зигфридъ, Смерть Зигфрида), съ прологомъ (Vorabend) «Золото рѣки Рейна» (Rheingold), также изъ трехъ актовъ. (Оперы эти предназначаются одна за другой къ ряду четыре вечера, на большихъ народно-германскихъ празднествахъ).

Текстъ всего громадно-задуманнаго цикла давно оконченъ и напечатанъ, но не для продажи (als Manuscript).

По чрезвычайному размаху фантазіи, это опять произведеніе небывалое, неслыханное и совсѣмъ отличное отъ прежнихъ оперъ Вагнера. По богатству сценическихъ и декораціонныхъ эффектовъ (строго-вызываемыхъ сюжетомъ) этотъ циклъ оперъ будетъ для *нашего* времени тѣмъ, чѣмъ была, напримѣръ, «Волшебная флейта» для нашихъ дѣдовъ, съ огромною разницею, конечно, касательно поэтической глубины содержанія и разработки. «Популярность» стиля, (но всегда въ формахъ широкихъ колоссальныхъ), требуемая популярностью миѳа, въ Нибелунгахъ Вагнера, столько же *на мѣстѣ*, какъ «мистицизмъ» въ Лоэнгринѣ, «аскетизмъ» въ «Тангейзерѣ». Кромѣ «пролога», готова еще партитура «перваго вечера» (Валкирія) и половина «втораго вечера» (Юный Зигфридъ).

Обработывая этотъ колоссальный сюжетъ, Вагнеръ, по чисто-художественному капризу, отвлекся на время отъ этой задачи въ сторону, пожелалъ отдохнуть надъ *другой* работой, и создалъ еще совсѣмъ особую оперу въ трехъ актахъ «Тристанъ и Изольда», на сюжетъ, воспѣтый въ древнѣйшихъ «fabliaux» трубадуровъ и въ поэмѣ Готфрида Страсбургскаго.

Текстъ этой оперы изданъ и съ прошлаго года въ продажѣ. Партитура, посвященная великой герцогинѣ баденской, недавно награвирована у Брейткопфа, въ Лейпцигѣ. Будто контрастомъ для Нибелунговъ, опера «Тристанъ» сосредоточена собственно между двумя лицами,—въ содержаніи самый глубокій, интимный драматизмъ, рѣшительно безъ внѣшнихъ сценическихъ эффектовъ; даже хоръ едва участвуетъ (только въ финалѣ 1-го дѣйствія, и то очень немного). Музыка еще сильнѣе по драматизму, еще глубже, можетъ быть, нежели въ Тангейзерѣ и Лоэнгринѣ, и совсѣмъ въ другомъ характерѣ, нежели Нибелунги.

Трудно представить себѣ, что такой художникъ, какъ Вагнеръ, по обстоятельствамъ своей многострадальной жизни, до нынѣшняго года лишенъ былъ счастья *самъ* слышать всѣ свои произведенія въ исполненіи. «Лоэнгринъ» существуетъ уже 11 лѣтъ, дается теперь вездѣ въ Германіи съ огромнымъ успѣхомъ, но *самъ* авторъ еще только нынѣшнимъ лѣтомъ въ первый разъ услышалъ «Лоэнгрина» на сценѣ висбаденской.

Съ осени 1859 года, Вагнеръ поселился въ Парижѣ, именно для того, чтобы имѣть возможность слушать то, что создаетъ для голосовъ и оркестра.

(Въ Швейцаріи это рѣшительно невозможно; Германія для Вагнера была закрыта, какъ для изгнанника). *Тангейзеръ* нынѣшней зимой пойдетъ на сценѣ

Большой Оперы во французскомъ переводѣ и съ великолѣпнѣйшей постановкой. Тогда (разумѣется не прежде Парижа) подумаютъ дать Вагнеровы оперы и въ Петербургѣ, между тѣмъ какъ «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ» уже нѣсколько лѣтъ красуются въ постоянномъ репертуарѣ первѣйшихъ нѣмецкихъ сценъ (въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Дрезденѣ и т. д. всегда приводятъ въ энтузіазмъ публику, которая *теперь* перестала подшучивать надъ «музыкою будущности»).

Лѣтомъ текущаго года, во время приготовленія «Тангейзера» къ постановкѣ на сценѣ въ парижской Большой Оперѣ, Вагнеръ получилъ оффиціальное извѣщеніе, что саксонскій король разрѣшаетъ ему свободное пребываніе во всѣхъ германскихъ владѣніяхъ, кромѣ собственно Саксонскаго королевства.

Изгнаніе, тяготѣвшее надъ художникомъ, окончилось. Нынѣшняя зима— каковъ бы ни былъ успѣхъ «Тангейзера» въ Парижѣ, хотя бы самый слабый (по безвкусію парижанъ во всемъ истинно-музыкальномъ и по страшнымъ интригамъ Мейербера и его партіи) — произведетъ въ участи Вагнера важный переворотъ. Изъ артиста нѣмецкаго онъ сдѣлается артистомъ всесвѣтнымъ.

87

Музыка южно-русскихъ пѣсенъ *).

Пѣсни для Малороссіи—все: и поэзія, и исторія, и отцовская могила. Кто не проникнулъ въ нихъ глубоко, тотъ ничего не знаетъ о прошедшемъ бытѣ этой цвѣтущей части Россіи.

Гоголь.

(О малороссійскихъ пѣсняхъ).

Важность народной поэзіи и народной музыки для изученія жизни даннаго народа—извѣстная истина, которую врядъ ли кто станетъ оспаривать. Ее проповѣдовали и ученые изслѣдователи и поэты. Приведемъ, кромѣ выставленныхъ въ эпиграфѣ, еще краснорѣчивыя и правдивыя слова Гоголя: «Народныя пѣсни—это народная исторія, живая, яркая, исполненная красокъ истина, обнажающая всю жизнь народа. Если его жизнь была дѣятельна, разнообразна, своевольна, исполнена всего поэтическаго, и онъ, при всей многосторонности ея, не получилъ высшей цивилизаціи, то весь пылъ, все сильное, юное бытіе его выливается въ народныхъ пѣсняхъ. Историкъ не долженъ искать въ нихъ показанія дня и числа битвы, или точнаго объясненія мѣста, вѣрной реляціи; въ этомъ отношеніи не многія пѣсни помогутъ ему. Но когда онъ захочетъ узнать вѣрный бытъ стихіи, характера, всѣ изгибы и оттѣнки чувствъ, волненій, страданій, веселій изображаемаго народа; когда захочетъ выпытать духъ минувшаго вѣка, общій характеръ всего цѣлаго и порознь каждаго частнаго, тогда онъ будетъ удовлетворенъ вполнѣ: исторія народа разоблачится передъ нимъ въ ясномъ величіи».—Это, разумѣется, относится прямо къ *словамъ*, къ тексту украинскихъ народныхъ пѣсенъ—богатѣйшему этнографическому матеріалу; но въ народныхъ созданіяхъ слова и музыка къ нимъ неразрывны; самые звуки пѣсенъ, безъ сомнѣнія, столько-же, если не болѣе, характеристичны, столько же, если не болѣе еще, важны для уразумѣнія духа Украинскаго. Гоголь не менѣе восторженно отзывается и о музыкѣ малорусскихъ пѣсенъ: «въ нихъ музыка», говоритъ онъ, «слилась съ жизнью: звуки ея такъ живы, что кажется—не звучатъ, а говорятъ словами, выговариваютъ рѣчи, и каждое слово этой яркой рѣчи проходитъ въ душу... Ничто не можетъ быть сильнѣе народной музыки, если только народъ имѣлъ поэтическое расположеніе, разнообразіе и дѣятельную жизнь,—если натиски насилій и непреодолимыхъ, вѣчныхъ препятствій не давали ему ни на минуту уснуть и вынуждали изъ него жалобы, и если эти жалобы не могли иначе—«нигдѣ выразиться, какъ

*) «Основа» 1861 г. №№ 1 и 2.

только въ его пѣсняхъ»... Подтвержденіемъ этого поэтическаго отзыва не музыканта, долженъ служить обстоятельный, музыкально-критическій этюдъ надъ музыкою южно-русскихъ пѣсенъ; такого труда до сихъ поръ еще сдѣлано не было, и вотъ въ чемъ будетъ наша задача.

Обсужденіе текста пѣсенъ со стороны ихъ языка, ихъ внутренней поэзіи, словесной—дѣло литературное. Обсужденіе музыкальнаго склада южно-русскихъ пѣсенъ, вниканіе въ ихъ общій характеръ и во всѣ подробности, съ точки зрѣнія музыкальной, требуетъ особаго спеціальнаго знакомства съ самими пѣснями и значительную степень обще-музыкальной развитости. При этомъ, разумѣется, дѣло требуетъ, чтобы техническіе разборы народной украинской музыки были, сколько возможно, ближе принаровлены къ понятіямъ не спеціалистовъ по музыкальной техникѣ и изложены на столько не ремесленно и не безтолково, чтобы могли занять свои мѣста въ журналѣ литературномъ, во второй половинѣ девятнадцатаго вѣка. Мы, слава Богу, довольно далеко ушли отъ того времени, когда знаменитый профессоръ контрапункта, «Padre Martini» (бывшій наставникомъ и Моцарта), высказалъ австрійскому императору Іосифу II-му, что музыкальная критика дѣло совсѣмъ *несбыточное*, потому что музыканты не умѣютъ быть литераторами, а литераторы, въ свою очередь, ничего не смыслятъ въ музыкѣ.

Въ наше время соединеніе дѣятельности литературной и технически-музыкальной не только что перестало быть чѣмъ-то несбыточнымъ, но даже не принадлежитъ уже къ особенно рѣдкимъ явленіямъ (достаточно вспомнить: Берліоза, Галеви, Фетиса, Маркса, Гауптмана, Шумана, Вагнера, Листа, Бюлова и т. д.).

Тѣмъ не менѣе, избранная нами задача представляетъ много весьма важныхъ затрудненій, по самой сущности дѣла.

Пѣсни народныя, какъ музыкальные организмы, отнюдь не сочиненія отдѣльныхъ музыкально-творческихъ талантовъ, а произведенія цѣлаго народа, и всѣмъ складомъ своимъ весьма далеки отъ музыки искусственной, вслѣдствіе сложившагося сознательнаго подражанія образцамъ, вслѣдствіе школы, науки, рутины и рефлексіи. Это цвѣтки данной точки, явившіеся на свѣтъ будто сами собою, выросшіе въ полномъ блескѣ, безъ малѣйшей мысли объ авторствѣ, сочинительствѣ, и, слѣдовательно, мало похожіе на парниковые, тепличные продукты ученой композиторской дѣятельности. Оттого въ нихъ ярче всего выступаетъ—наивность творчества и та (по мѣткому выраженію Гоголя, въ Мертвыхъ душахъ), *высокая мудрость простоты*, главная прелесть и главная тайна всякаго художественнаго созданія.

Какъ лилія, въ своемъ пышномъ, цѣломудренномъ убранствѣ, затмѣваетъ блескъ парчей и драгоцѣнныхъ каменьевъ, такъ народная музыка, именно своимъ дѣтскимъ простодушіемъ, въ тысячу разъ богаче и сильнѣе, нежели всѣ ухищренія школьной премудрости, проповѣдываемыя педантами въ консерваторіяхъ и музыкальныхъ академіяхъ.

Намъ возразятъ: «какъ! учености музыкальной будто вовсе не нужно? неужели какая бы то ни было въ свѣтѣ народная пѣсня можетъ соперничать—напримѣръ, съ симфоніей Бетховена»?

Нѣтъ, конечно, если брать симфонію въ ея всецѣлости; но симфоніи столь геніальныя, какъ бетховенскія, отнюдь не продукты *учености* музыкальной (какъ, напримѣръ, симфоніи и ораторіи композиторовъ не геніальныхъ), а самостоятельные организмы, развившіеся въ великолѣпной сложности изъ немногихъ, самыхъ простыхъ, музыкальныхъ мыслей, какъ изъ зерна!

Что же касается до самыхъ зёренъ этихъ, до мотивовъ музыкальныхъ, служащихъ зародышами, эмбріонами развитыхъ музыкальныхъ организмовъ, то въ каждомъ народѣ, богатомъ своими пѣснями, навѣрное найдутся мотивы, которые способны посоперничать съ мотивами хотя бы и бетховенскими.

Въ самой высшей изъ своихъ симфоній, въ *девятой*, Бетховенъ свою тему (пѣснь на слова Шиллеровской оды «къ радости», An die Freude), тему, пронизывающую всю симфонію насквозь, служащую основою, краеугольнымъ камнемъ для всего коллосальнаго зданія, приблизилъ, какъ нельзя больше, и вполнѣ сознательно, къ дѣтски-простодушному характеру напѣвовъ народныхъ.

Родственность мотивовъ великихъ композиторовъ съ мотивами пѣсенъ *ихъ* народа можно подкрѣпить и еще тысячами примѣровъ изъ Гайдна, Моцарта, Шопена, Глинки и другихъ. О внутреннемъ музыкальномъ богатствѣ мотивовъ въ народныхъ пѣсняхъ очень мѣтко выразился Л. М. Жемчужниковъ (Записки о Южной Руси г. Кулиша, томъ II, стр. 7). «Народная пѣсня, въ своихъ словахъ о музыкѣ, взятыхъ вмѣстѣ, полна чувства, мысли и, при томъ, необыкновенной простоты. Нѣтъ въ ней лишняго слова, нѣтъ лишней ноты. Это самородки, изъ которыхъ всегда можетъ черпать самый высокій талантъ».

Съ этой стороны, великую правду и глубину заключаютъ въ себѣ слова автора «Жизни за Царя»: «создаетъ музыку народъ, а мы, художники, только ее аранжируемъ».

Между тѣмъ, такъ какъ музыкальная ученость и непосредственное музыкальное творчество всегда и вездѣ шли не рука объ руку, а развивались независимо другъ отъ друга,—народъ музицируетъ по своему, ученые—по своему. Народъ знать не хочетъ ученой музыки, и ученые музыканты знать не хотятъ народной (этому свидѣтельствуетъ—вся исторія музыки), и такъ какъ соединеніе, сліяніе истиннаго дара творчества и глубокой науки встрѣчается только въ немногихъ избранникахъ, то и для вѣрнаго аналитическаго обсужденія музыки—не сочиненной, а создавшейся въ народѣ—нужны условія, не совсѣмъ часто встрѣчаемыя.

Отвлекаться отъ привычныхъ намъ, всосанныхъ съ музыкальнымъ вос-

питаніемъ, школьныхъ понятій (не всегда вѣрныхъ основнымъ законамъ музыкальнаго творчества, и, до сихъ поръ еще, не довольно ясно сознаваемыхъ теоретиками); отвлекаться оттого, чтò встрѣчаемъ на каждомъ шагу въ рутинномъ примѣненіи, отвлекаться для того, чтобы умѣть доходить до корней музыкальнаго склада и любоваться каждымъ свободнымъ изгибомъ музыкальной природы, неиспорченной рутиною,—дѣло не совсѣмъ легкое. Превосходно, именно объ этой сторонѣ музыкальнаго изученія, выражается музыкальный знатокъ музыки, извѣстный нѣмецкій юристъ, Тибо. (Ant. Fr. Gust. Thibaut. Ueber Reinheit der Tonkunst III. Ueber Volksgesänge) *), «о народномъ пѣніи».

«Цивилизованный человѣкъ, для дальнѣйшаго своего образованія и наученія, непремѣнно чувствуетъ потребность бесѣдовать съ людьми, замѣчательно развитыми по своей спеціальной части. Но онъ никакъ не долженъ утрачивать драгоцѣнной способности плѣняться красотою безъискусственно-наивною, невинною. Культура далеко не всегда согласуется съ развитіемъ естественныхъ данныхъ и очень во многомъ, иногда, образованный человѣкъ долженъ поуступить ребенку. О дѣтяхъ въ Евангеліи сказано: «ихъ есть царствіе небесное».

Высшее въ человѣческомъ характерѣ—искренность, откровенность, правдивость. Но житейскія отношенія и цивилизація обыкновенно затмѣваютъ это качество; дѣлаютъ человѣка скрытнымъ, недовѣрчивымъ, лицемѣрнымъ; между тѣмъ, дитя стоитъ передъ нами такимъ, какъ оно отъ природы, со всѣми своими достоинствами и недостатками. Оттого, кто не знаетъ дѣтской души, тотъ не знаетъ и человѣческой души вообще. Въ счастливо-организованномъ ребенкѣ инстинктивно присутствуетъ мудрость, до которой мыслящій человѣкъ доходитъ долгимъ и тяжелымъ опытомъ. «Эти общія истины вполнѣ примѣнимы и въ музыкѣ. Высшее въ музыкальномъ дѣлѣ, что дается ученіемъ—написать правильно музыкальную пьесу, удовлетворяющую требованіямъ искусства. Но какъ часто наше искусство удаляется отъ природы; какъ часто—процессомъ искусства—слагаются продукты, гдѣ истинное вдохновеніе, т. е. природа, душа человѣческая—совершенно отсутствуетъ; продукты,

*) Книга юриста Тибо «о чистотѣ музыки»—при появленіи своемъ въ 1825 г. была гласомъ вопіющимъ въ пустынѣ. Ясность и здравость взглядовъ ея просвѣщеннаго автора на музыку старинныхъ итальянскихъ мастеровъ XVI столѣтія, совершенно заброшенныхъ въ концѣ прошлаго и въ началѣ нынѣшняго вѣка, казались въ эпоху блистанія Россини, какимъ то бредомъ любителя музыкальной археологіи, диковинокъ музыкальной старины. Знатоки музыки ex professo, т. е. сухіе, рутинные педанты и практическіе музыканты, т. е. ремесленники музыкальнаго цеха, страстно вооружились противъ взглядовъ Тибо, какъ не профессіониста по музыкѣ, а только «диллетанта». Между тѣмъ, Тибо былъ совершенно правъ въ своихъ убѣжденіяхъ. Книга его пережила уже четыре изданія, и только теперь мысли ея автора оцѣнены вполнѣ, вошли въ плоть и кровь современной намъ музыкальной критики. А имена профессіонистовъ—съ высоты величія споривщихъ съ Тибо—совершенно забыты.

которые, въ счастливѣйшихъ случаяхъ, способны возбудить нѣкоторое удивленіе, уваженіе, но симпатіи не возбудятъ никогда, ни въ комъ.

Безъ преувеличенія можно сказать, что половина существующей въ свѣтѣ музыки—*вовсе не музыка*; это—родъ какой-то математики, безъ внутренняго, жизненнаго начала, подмостки для пустѣйшаго виртуозничанья пальцами или горломъ. Безмѣрно далеки отъ этого вреднаго для музыки направленія, чисты, непорочны, просты, какъ душа младенца, всѣ пѣсни, вышедшія изъ нѣдръ народа, или восприняты народомъ извнѣ, но получившія въ немъ самостоятельную жизнь. Такія пѣсни всегда отражаютъ въ себѣ здоровое, сильное чувство человѣка, еще не испорченнаго культурою,—и какъ родившіяся въ эпоху свѣжести, юности народа, неразрывно связанной съ великими событіями народа,—способны и въ людяхъ, уже далекихъ отъ первобытной простоты, возбуждать ощущенія сладостныя и отрадныя, какъ воспоминаніе дѣтства, способны дѣйствовать на душу неотразимо».

Украинскія пѣсни могутъ служить превосходнымъ, живымъ подтвержденіемъ выше приведенныхъ словъ Тибо; но при такомъ богатствѣ матеріаловъ, какое представляетъ южно-русская народная музыка, полный критическій этюдъ на него, дѣло—безъ сомнѣнія—вѣковое. Оно потребовало-бы анализа и сличенія *всѣхъ* пѣсенъ и ихъ варіантовъ, живущихъ въ народѣ украинскомъ. Цѣлой жизни одного человѣка никакъ недостаточно на подобный подвигъ. Можно однако-же положить этому нѣкоторое начало, къ чему и будутъ направлены наши усилія.

«Не мудрствуя лукаво», стараясь какъ можно ближе держаться практической стороны дѣла, мы намѣрены, даже и предварительныя работы надъ изучаемымъ народнымъ матеріаломъ, представить на судъ публики.

Критическіе и техническіе общіе выводы и заключенія касательно музыки южно-русскихъ пѣсенъ, въ ея цѣломъ, могутъ быть выведены только изъ ближайшаго знакомства на дѣлѣ съ самими пѣснями, изъ повѣрки ихъ мотивовъ съ ихъ текстомъ, и изъ сличенія пѣсенъ между собою.

Къ мелодіи каждой пѣсни (съ ея словами, скандированными согласно музыкѣ, во всѣхъ куплетахъ, а не въ однѣхъ только тѣхъ строчкахъ, которыя подписаны подъ нотами напѣва), будетъ прибавлена гармонія, въ формѣ аккомпанимента на фортепіано, какъ инструмента наиболѣе доступнаго читающей публикѣ.

Подобная арранжировка или гармоническая обстановка данной народной мелодіи, по нашему мнѣнію, необходима, какъ живой музыкальный *комментарій* на характеръ самого напѣва. Гармоническая обработка всегда присущая и народу, который любитъ пѣть свои пѣсни не въ одинъ голосъ, а въ нѣсколько голосовъ, разомъ, съ хорами и довольно самостоятельными, контрапунктическими, по счастливому музыкальному инстинкту.

Даже въ тѣхъ пѣсняхъ, гдѣ народъ поетъ не хоромъ, а единичными голосами, видоизмѣненія самой мелодіи, ея варіанты, всегда чрезвычайно раз-

нообразные, своими оттѣнками дополняютъ мелодическое значенiе пѣсни и, выставляя выпукло то одинъ, то другой интервалъ, въ самомъ напѣвѣ, поясняютъ самимъ дѣломъ его гармоническiй складъ.

Во всемъ этомъ, на практикѣ и въ критическомъ анализѣ пѣсенъ, встрѣчается для технической музыкальной ихъ обработки затрудненiе немаловажное.

Если вѣрное записыванiе народной мелодiи знаками общеупотребительной нотной грамоты (для самого народа—чужды) само по себѣ дѣло не совсѣмъ легкое, хотя бы и для опытнаго музыканта, такъ какъ представляетъ иногда въ оттѣнкахъ интерваловъ (четверти тона, какъ увидимъ впослѣдствiи) или, особенно, въ размѣрѣ, въ ритмѣ, нѣкоторыя несоразмѣрности съ формами западной музыки, итальяно-нѣмецкой, на которой мы взросли,—то «гармонизацiя» пѣсенъ народныхъ—дѣло еще болѣе тонкаго и щекотливаго свойства. И чѣмъ глубже музыкантъ вникаетъ въ свою задачу въ этомъ случаѣ, чѣмъ вѣрнѣе чувствуетъ и сознаетъ *идеалъ* своей работы, тѣмъ достиженiе этого идеала становится для него самого затруднительнѣе.

Каждая мелодiя, какъ послѣдованiе музыкальныхъ звуковъ, подъ условiями общеизвѣстными и вполнѣ *естественными*, для мелодическаго звукосочетанiя вообще,—очень легко допускаетъ себѣ аккомпаниментомъ рядъ аккордовъ. Оттого всякiй, сколько нибудь знающiй свое дѣло музыкантъ, особенно изъ нѣмцевъ, не призадумается ни мало подставить аккомпаниментъ къ любой украинской пѣснѣ.

Только на повѣрку послѣ выйдетъ, что изъ сотни случаевъ (конечно и девяносто девяти) нѣмецкiй фасонъ аккомпанимента въ пѣснѣ, приходится для нея столько же кстати, какъ нѣмецкаго или французскаго покроя фракъ и бѣлый жилетъ будутъ къ лицу плотной, здоровой фигурѣ величаваго чумака, или какъ парижскiй кринолинъ будетъ кстати на пышномъ безкорсетномъ станѣ какой нибудь сельской красавицы, Одарки или Ганнуси.

Обыкновенный музикусъ, правыкшiй, съ высоты своей цеховой учености, смотрѣть на простонародныя пѣсни съ тупѣйшимъ презрѣнiемъ, не посовѣстится—записывая нотами данную народную мелодiю—«попереправить», т. е. исказить въ ней все, что̀, по его дюжиннымъ понятiямъ, покажется ему угловатымъ, шероховатымъ, не подходящимъ подъ правила (!) музыкальной теорiи (которыхъ, въ сущности, и *нѣтъ* совсѣмъ на свѣтѣ),—не призадумается замѣнить одинъ неудобный для пошлыхъ аккордовъ, интервалъ другимъ, болѣе «правильнымъ», т. е. обыкновеннымъ, не призадумается втиснуть въ одинъ тактъ мотивъ, непремѣнно требующiй двухъ тактовъ, или, наоборотъ, растянуть въ два такта то, что въ пѣснѣ звучитъ въ одномъ (или и вовсе безъ такта); не призадумается и вообще навязать пѣснѣ ритмическое движенiе, *непохожее* на ея оригинальную сущность, но болѣе сближенное съ ритмами, которыя звучатъ во внутреннемъ слухѣ рутиннаго музыканта, навѣянные тою музыкою, среди которой онъ плаваетъ во вседневномъ своемъ обиходѣ, какъ рыба въ садкѣ.

Между тѣмъ, въ этихъ кажущихся шероховатостяхъ, угловатостяхъ, не-

правильностяхъ (!) мелодическихъ, гармоническихъ и ритмическихъ, всегда заключается главная особенность пѣсни, ея характеръ, колоритъ, неразрывно-слитый съ ея поэтическою задачею, съ внутреннею органическою идеею, вызвавшею эту пѣсню на свѣтъ Божій.

Иногда такого рода оттѣнки тонки, деликатны, какъ блестящая пыль на крылышкахъ мотылька. А сколько нашлось между музикусами вандаловъ, которые своею грубою рукою то и дѣло, что соскабливаютъ эту драгоцѣнную пыль, какъ что-то ничтожное и лишнее.

Ясно, что и въ гармонической обработкѣ малорусскихъ пѣсень, подъ рукою подобнаго рода мастеровыхъ музыкальнаго цеха, являлась или безцвѣтная пошлость, или вычурность, затѣйливость, въ прямомъ разнорѣчіи съ характеромъ пѣсни, являлась вообще та «деревянность» бездарности, на которую и Гоголь не забылъ пожаловаться въ своей статьѣ объ украинскихъ пѣсняхъ *).

Пѣсни эти, какъ всѣ народныя, весьма просты въ своемъ складѣ. Мелодія ихъ, своимъ естественнымъ ходомъ, вызываетъ гармонію, столько же простую. Но угадать такую простоту *вполнѣ*,—нигдѣ, ни на одинъ волосокъ не отступить отъ той внутренней, подразумѣваемой гармоніи, которая зародилась вмѣстѣ съ мелодическимъ напѣвомъ и служитъ ему основою, — остаться простымъ, безъ бѣдности и однообразія, умѣть придать аккомпанименту требуемую духомъ и смысломъ пѣсни жизнь звуковъ, не впадая при томъ нигдѣ въ вычурность, не уводя аккомпанимента въ область музыкальныхъ сочетаній— красивыхъ, занимательныхъ, только—для украинскаго мотива—чуждыхъ,—все это вмѣстѣ составляетъ задачу глубоко-художественную, которую врядъ ли кто можетъ иначе разрѣшить, какъ только отчасти, приблизительно.

Трудность этого дѣла увеличивается и тѣмъ еще, что тотъ, кто почувствуетъ въ себѣ призваніе для разработки украинскихъ пѣсенъ, можетъ весьма скоро увлечься въ сторону, именно вслѣдствіе своихъ же музыкальныхъ силъ, которыя будутъ искать себѣ большаго простора, нежели сколько требуетъ пѣсня. Кромѣ способности и знанія, такая художественная задача требуетъ еще и значительной степени самоотверженія, смиренія мысли. Это все условія, слишкомъ не часто встрѣчаемыя.

При отсутствіи возможности долго изучать хоровое пѣніе пѣсни на мѣстѣ, въ самой Украйнѣ, пособіемъ для соблюденія мѣстнаго колорита при обработкѣ пѣсенъ можетъ служить безпрерывная провѣрка гармонизаціи пѣсенъ (сдѣланной въ видѣ опыта внутреннимъ инстиктивнымъ чутьемъ природныхъ Украйнцевъ, посвятившихъ себя изученію пѣсенъ своего народа).

Напѣвы, которые здѣсь будутъ изданы, сообщены Аѳ. Вас. Марковичемъ; они записаны имъ изъ устъ народа со всевозможною вѣрностью. Онъ же, со своимъ счастливымъ слухомъ, служилъ и главною живою повѣркою

*) «Даже и музыка малороссійскихъ пѣсенъ не появлялась никогда вполнѣ. Бездарный композиторъ безжалостно разрывалъ ее и вклеивалъ въ свое *безчувственное деревянное* созданіе».

гармонической обработки при каждой отдѣльной пѣснѣ. Будемъ совѣтываться и съ другими знатоками украинскаго пѣнія. Приглашаемъ ихъ всѣхъ содѣйствовать намъ въ настоящемъ случаѣ, по мѣрѣ силъ. Пусть каждый принесетъ свою лепту на народный алтарь.

При обработкѣ пѣсенъ мы будемъ далеко отъ всякаго притязанія на то, чтобы «блеснуть» виртуозною стороною гармоническаго дѣла, «щегольнуть» такимъ-то контрапунктомъ.

Всему, что хоть сколько нибудь отзовется ухищреніемъ искусства, кабинетнымъ обдумываніемъ, здѣсь отнюдь не мѣсто. Въ отношеніи къ простонародной пѣснѣ все подобное «отъ лукаваго».

Вслѣдъ за переложеніемъ каждой пѣсни на ноты—мелодіею съ двумя строками аккомпанимента (переложенія эти должны быть приняты не больше, какъ въ видѣ *опыта*), помѣстимъ эстетико-техническій разборъ пѣсни, въ соединеніи съ ея текстомъ; сдѣлаемъ намеки на сокровища собственно-музыкальныя, зерномъ лежащія въ каждомъ изъ этихъ напѣвовъ, не «сочиненныхъ», а—повторяемъ—народомъ, т. е. самою натурою, «созданныхъ».

Въ выборѣ и группировкѣ матеріаловъ мы будемъ держаться разнообразія.

Въ каждой группѣ будутъ собраны пѣсни, по возможности, разнаго характера. Поле Украинскихъ напѣвовъ въ этомъ отношеніи замѣчательно обильно.

Обработка техническая и критическая достаточнаго количества избранныхъ и прежде еще не бывавшихъ въ печати южно-русскихъ мелодій замкнется разборомъ замѣчательнѣйшихъ изъ доселѣ изданныхъ сборниковъ Украинскихъ пѣсенъ,—а именно:

1) М. А. Максимовича. Голоса Украинскихъ пѣсенъ (въ арранжировкѣ Алябьева). Москва 1833.

2) Гр. П. Галагана. Южно-руські пісні зъ голосами. Кіевъ 1857.

3) П. А. Кулиша. Записки о Южной Руси. Т. 2 й. СПБ. 1857.

(Переложеніе пѣсенъ, числомъ 25, сдѣлано Андр. Ник. Маркевичемъ).

4) Алоизія Едличка. Южно русскія пѣсни, переложенныя для одного голоса съ фортепіано. (Изданіе М. Бернарда).

Эта провѣрка собраній пѣсенъ, уже извѣстныхъ публикѣ, будетъ полезна—

во первыхъ, для указанія *варіантовъ* одной и той же мелодіи, записанной въ разныхъ мѣстахъ, а иногда видоизмѣненной при самомъ переложеніи на ноты;

во вторыхъ, для указанія бо́льшей или меньшей, по нашимъ понятіямъ, близости печатной *обработки* пѣсни къ характеру народной Украинской музыки.

Выводы изъ собственныхъ нашихъ матеріаловъ и изъ сличенія прежде

изданныхъ составятся, такимъ образомъ, почти сами собою и будутъ предметомъ особой, заключительной статьи.

На первый разъ предлагаемъ ноты, слова и разборъ *шести* пѣсенъ.

I.

Побратався сокілъ.

(Нотный примѣръ) *).

По-бра-тà-вся со-кілъ зъ си-зо-кри́-лимъ о- - -рломъ:
«Ой бра- -те мій, бра-те, си-зо-кри́-лий орле!
Зоста вля-ю то-бі всі мої ро-ско- - -ші,
Всі мої ро-ско- - -ші, всі мої—ужи-тки;
Всі мої ро-ско-ші, всі мої у-жи- - -тки,
Всі мої у-жи- - -тки, и ма-лѐ-нькі ді-тки.
А самъ по-ли-чу у чу-жу сто-рону,
Въ чу-жу сто-ро-но-ньку шу-кать та-лà-но-ньку.
Ой якъ дò-брѐ бу-де, то я й за-ба-рю- - -ся;
А якъ худо бу- - -де, то й на-зá-дъ ве-рну-ся.
Літа сокілъ літо, літá сó-кілъ дру- - -ге,
На трé-тэ-е лі- - -то сó-кілъ при-лі-тá-е;
Со-кілъ при-лі-тá-е та ор-лà пи-тà- - е:
«А дé-жъ мої, брà- - -те, ми-лé-ньки-і діти»?
— Твої, брà-те, ді-ти по-ли-ну-ли въ лу- - -ги,
По-ли-ну-ли въ лу- - -ги зъ ве-ли-ко-і ту-ги;
Сі-ли, пà-ли ді-ти на ви-сó-кімъ дрѐ- - -ві,
На ві-со-кі-мъ дрé- - -ві, на ко-лю-чімъ тé-рні;
При-іха-ли па-ни изъ чу-жóі сто-ро-ни,
Терни по-ру-ба- - -ли, со-ко-ля-тъ за-брà-ли,
Терни по-ру-ба-ли, со-ко-лятъ за-бра- - -ли,
Ту-рé-цько-му цà- - -рю въ по-дà-ро-къ по-сла-ли.—
Плà-че сó-кілъ, плà-че, слё-за-ми ри-да- - -е,
Дрі-бни-ми слё-зá- - -ми всі лу-ги сто-пля-е:
При дó-брій годині й чужі по бра-ти- - -ми,
При ли-хій го-ди- - -ні не мá-е-й ро-ди-ни;
При до-брій го-ди-ні, й чу-жі бра-тá-ю- - -тця,
При ли-хій го-ди- - -ни й свої цу-ра-ю-тця.

(За Перекопу).

Весьма типическая пѣсня въ характерѣ серьезнаго, грустнаго раздумья и какой то величавой торжественности, совершенно согласно грустной моральной мысли текста. Заключительныя два такта мелодіи—образчикъ часто встрѣчаемыхъ въ украинскихъ пѣсняхъ весьма характерныхъ оборотовъ, ко-

*) См. приложеніе № 1.

торые будто рисуютъ музыкою широкую степь, съ ея эпическимъ спокойствіемъ, и органически-отвѣчающій этой ширинѣ размахъ жизни казацкаго быта. У насъ эти характерные два такта, въ ихъ единично-мелодическомъ, безъ-аккордномъ видѣ, выбраны въ видѣ прелюдіи, подготовляющей пѣсню.

Начинаясь въ минорѣ, мелодія въ третьемъ и четвертомъ тактѣ переходитъ въ параллельный мажоръ (тонъ верхней терціи тоническаго аккорда) и остается въ этомъ мажорномъ тонѣ на весь пятый тактъ, а на шестой, седьмой и восьмой такты опять въ главномъ, минорномъ тонѣ. Это равновѣсіе мажора и минора (1, 2, 7, 8 въ минорѣ; 3, 4, 5, 6 въ мажорѣ) придаетъ логическому складу мелодіи весьма спокойный характеръ въ отношеніи къ модуляціи. Равновѣсіе такое будетъ встрѣчаемо нами весьма часто и лучше всѣхъ умствованій говоритъ въ пользу естественныхъ законовъ гармоніи, присущихъ народному музыкальному инстинкту. Отдѣльно взятый каждый мелодическій рисунокъ мотивовъ этой пѣсни (то есть, такты 1-й со вторымъ, такты 3-й съ 4-мъ, 5-й съ 6-мъ, 7-й съ 8-мъ)—по нашему мнѣнію можетъ служить обильною темою для разработки симфонической. Но пользованіе этимъ богатымъ матеріаломъ въ такомъ только случаѣ поведетъ къ результатамъ для искусства счастливымъ, если разработываемая музыка, въ общей своей идеѣ, въ цѣломъ организмѣ своемъ, будетъ отвѣчать вполнѣ характеру украинскихъ мелодій, въ примѣненіи ихъ и къ выражаемому пѣснями тексту.

II.

Гей гукъ, мати, гукъ!.

(Нотный примѣръ) *).

Гей гукъ, ма́ти, гу- - -къ,
Дé коза- - -ки пьють!
Та підъ бі-ло- - -ю та бе-рé-зо- - -ю
О- - -та-ма- - -на ждуть.
О-тà-манъ и-дé- - -, ще й ко-ня́ ве-дé,
Гей підъ бі-ло- - ю та бе-ре-зо- - -ю
Го- -ло-вку кла-дé,
«О-та-мàне на- - -шъ! Порàдь же ти насъ!
Ой у-жé нà- - -ші та ко-за-че- - -ньки
Ко- - -ні сі- - дла-ють.
— Не-хай сі-дла-ю- - ть,
А та Бо- -гъ по-ма-гá...
Ой у-жé мо- - -ю́ та гò-ло-во- - -ньку
А- -хміль ро- - -збірà...
Коли я й у-мру́- - -,
То й по-хо- - -вай-тé,

*) См. приложеніе № 2.

И до мо-è- - -і та ми-ле́-нько- - -і
Ли- -сти́ по- - -дай-те.
Ой мо-я́ ми-ла́- - -
Зъ го́-ро-да бу-лà,
Що пи-сà-въ же- - -я та дрі-бні ли- - -сти,
Во- -нà не взя-лà...
«Не ве-ли́-кий па- -нъ,
Ти самъ само-звàнъ!
Ти по-жà-лу- - -вавъ ко-ня́ во-ро-но́- - -го,—
Чо-мъ не приі- - -хавъ самъ»?

(Зъ хутора Петрушовки, Борзенського повіту).

Характеръ пѣсни проникнутъ разгуломъ, пированьемъ беззаботныхъ «гульливыхъ рыцарей». Но на этомъ общемъ фонѣ тѣмъ выпуклѣе выступаетъ эпическая грусть. Среди пира подъ бѣлою березою любимый казаками атаманъ умираетъ...

Согласно главному характеру пѣсни, у насъ сдѣлана прелюдія въ размашистомъ, почти буйномъ духѣ.

Особенность самой пѣсни—ферматы, оканчивающія *каждую* ея фразу. Этими ферматами безпрерывно нарушается плавное теченіе ритма—его хватаетъ только на каждую отдѣльную мысль, на каждый стихъ; потомъ ритмъ какъ будто каждый разъ останавливается, чтобы снова сильно размахнуться. О правильномъ, т. е. симметрическомъ распредѣленіи тактовъ невозможно было бы и помышлять въ этой пѣснѣ, не испортивъ ея оригинальности.

Значительно богатство мотивовъ въ каждомъ тактѣ этой мелодіи, размѣромъ голоса невыходящей почти изъ предѣловъ одной октавы.

Первый тактъ пѣсни въ своемъ мотивѣ (впрочемъ весьма часто встрѣчаемомъ въ разныхъ малорусскихъ пѣсняхъ) до того типиченъ, что Глинка, замышляя писать симфонію на сюжетъ Тараса Бульбы, въ изобрѣтеніи мотива для первой части очень близко подошелъ къ начальному такту разбираемой нами пѣсни, (хотя, быть можетъ, *собственно ея* и не слыхалъ). Вторая фраза (на слова: «де козакй пьють») не менѣе типична въ своемъ бойкомъ взмахѣ, будто уносящемъ въ степное раздолье, но уже съ подмѣсью печальнаго чувства, подъ ударомъ неожиданнаго горя.

Маленькія украшенія (gruppetti) въ мелодіи служатъ здѣсь ея характеромъ (должно замѣтить, что на фотепьяно, гдѣ у насъ, въ 5-мъ тактѣ пѣсни, аккомпаниментъ идетъ унисономъ съ голосомъ, такое «группетто» выходитъ гораздо тяжелѣе и грубѣе, чѣмъ въ голосѣ, по самому свойству *раздѣльности* звуковъ подъ клавишами).

Въ гармонизаціи нѣтъ ничего, кромѣ трехъ *главныхъ* аккордовъ каждой тональности: тоника—аккордъ минорный въ настоящемъ случаѣ; доми-

нанта—аккордъ мажорный, и нижняя доминанта—аккордъ минорный. Мелодія начинается и *оканчивается* доминантой. Самая высшая нота въ пѣснѣ опять—доминанта. Это предѣлы самыхъ естественныхъ мелодій,—какъ придется не разъ еще замѣтить.

III.

Хата моя рубленая.

(Нотный примѣръ) *).

Ха̀-та мо-я́ ру́-бле-на-я,
Сі-ни на- - -по-мо-сті;
И самъ иду́ й ко-ня́ веду́ } bis.
До ми́-ло- - -і въ го-сті

Охъ кінь не йде, води́ не пье,
Вінъ не бу́- - -де́ пи́-ти:
Де-ре́ вго-ру го-ло-воньку, } bis.
Хо-че ме- - -не́ вбйти.
— — — — — —

(Ѣ̀ъ Чорноморіі).

Пѣсня характера спокойно веселаго,—проникнута чувствомъ самодовольства и откровенности на распашку.

Ритмическое движеніе, очень выпукло выдающееся, требуетъ здѣсь *шести* тактовъ въ каждой фразѣ; чтобъ удовлетворить этой симетріи, внутреннимъ музыкальнымъ чувствомъ подсказываемой, въ аккомпаниментѣ прибавленъ послѣдній тактъ во время паузы въ пѣніи. Это равносильно ферматѣ, т. е. манерѣ оканчиванья мелодіи, встрѣчаемой въ украинскихъ пѣсняхъ какъ нельзя чаще. Рисунокъ всей мелодіи заключается опять въ предѣлахъ одной октавы. Первые два такта—какъ будто только предварительный разбѣгъ голоса; самостоятельный характеръ пѣсни обрисовывается явственно въ тактахъ 3-мъ и 4-мъ,—которыхъ будто продолженіемъ, развитіемъ, служатъ такты 7-й и 8-й.— Паденіе первой фразы (каденца) въ тактахъ 5-мъ и 6-мъ, симетрически, но въ нѣсколько расширенномъ видѣ, повторено въ паденіи второй фразы, т. е. въ тактахъ 9-мъ, 10-мъ и 11-мъ. Мелодія эта не изъ числа такихъ, которыя легко вызываютъ симфоническую обработку. Сильно развитой аккомпаниментъ уничтожилъ бы легкость, непринужденность теченія мелодической мысли.

Здѣзъ надо скорѣе довольствоваться намеками на гармоническія богатства. Впрочемъ, изгибъ рисунка въ тактахъ 3-мъ и 4-мъ весьма интересенъ и характеренъ—какъ зародышъ для красивыхъ переливовъ мелодіи. Такты 7-й и 8-й дышатъ особеннымъ украинскимъ юморомъ. Подобные повороты

*) См. приложеніе № 3.

мелодіи—настоящій кладъ для національной южно-русской оперы, въ комическомъ или полукомическомъ родѣ.

IV

По малу-малу.

(Нотный примѣръ) *).

По ма́-лу-ма́-лу, чу-ма́-че, грай!
Не-вра-зи́ мо-го се-рдé нька вкрай (2)!
Братъ ме-не-у бивъ, на ла ну́ за ри́въ
За-тó-го вé-при-ка́, що въ саду́ ривъ (2)!

Припѣвъ къ сказкѣ. Любимый родителями меньшой сынъ былъ убитъ старшимъ (о чемъ подробно разсказывается въ началѣ сказки), на томъ мѣстѣ, гдѣ онъ былъ похороненъ, выросла калина.

Проходившіе чумаки вырѣзали изъ нея свирѣль, которая заиграла имъ эту пѣсенку. Остановясь здѣсь на ночлегъ, они зашли случайно въ хату семьи убитаго. Пораженные, взволнованные жалобной волшебною пѣснью, старики брали свирѣль и она имъ то же пѣла, что́ и чумакамъ, съ перемѣной *чума́че* на *татусю* и *матусю.*

Когда же долженъ былъ приложить къ губамъ своимъ чудную свирѣль старшій братъ, она въ немъ обличила своего убійцу:

По ма́-лу-ма́-лу, бра́ ті ку, грай!
Не-вра-зи мо-го се рдé-нька вкрай (2)!
Ти жъ ме-нé-у бивъ, на ла ну́ за ривъ,
За-то-гó вé-при-ка, що въ саду́ ри́въ (2)!
(Зъ с. Кулаженець, Пиря́тинського повіту).

Меланхолически таинственная жалоба свирѣли, съ которою связана судьба страдальца, погубленнаго злодѣяніемъ. Томный, тусклый характеръ напѣва не измѣняетъ себѣ ни въ одномъ звукѣ.

Изгибы мелодіи, не покидая основнаго, минорнаго тона, дозволяли,—мало того,—вызывали обработку аккомпанимента съ такими-же мелодическими изгибами въ другихъ голосахъ и на другихъ ступеняхъ гаммы (выражаясь технически: аккомпаниментъ обработанъ нѣсколько въ стилѣ имитацій). Эти повторенья главныхъ рисунковъ въ аккомпанирующихъ голосахъ являются какъ будто отголосками жалобы въ окружающей природѣ.

Размѣръ ($^3/_8$) и строгая симметричность въ поворотахъ мелодіи дѣлаютъ ее отчасти родственною польскимъ пѣснямъ и какъ будто отзываются элементами Шопеновской музыки. Между тѣмъ, дышетъ въ этой мелодіи и что-то весьма древнее, какая то первобытная простота,—скорбь души почти младен-

*) См. Приложеніе № 4.

ческой. Эти оттѣнки должны быть переданы при исполненіи пѣсни, иначе она утратитъ всю глубокую прелесть свою и легко можетъ отзываться чѣмъ то обыкновеннымъ даже тривіальнымъ. Томность и нѣжность пѣнія здѣсь необходимыя условія.

V.

«Ой колись були».

(Нотный примѣръ) *).

Ой коли́сь бу ли́ яріі і пше ни́ ці,
А те пе́рь о - - бло ги́;
Та ко ли́ - сь бу ли́ вір ні су сі до - - чки,
А те пе́ръ во - - - ро - ги́.
Ой не сте ли́ ся, зе ле ний спо ри́ - шу,
А по круті - - - й го рі;
Ой не ра - дій те, зли́ і во ро же́ - ньки,
Та объ мо́ ій при - - - го́ - ді!
Бо - й що мо я при - - го до - нька
Та якъ лі тня - - роса́:
Со - нце зій - де, ві - теръ по ві - е,
Ро - са́ о - - - па - де́;
Со́ - нце зій - де, ві - теръ по ві - е,
Ро - са́ о - - паде́:
О - ттакъ мо я при - - го до - нька
На - ві - къ про - - - па - де́!

(Зъ підъ Лубе́нь).

Пѣсня женской грусти. Мелодія задумчиво-граціознаго характера. Въ рисункѣ чрезвычайно много выразительности и мелодической красоты. Главная, характерная черта пѣсни—перекачиванье ритма, въ тактѣ 2-мъ и 8-мъ (въ оба раза на слова «були́»). Это—ритмически выраженный *вздохъ*, т. е. сожалѣнье, глубоко запавшее въ душу. Только въ созданіяхъ великихъ творцовъ драматической музыки, въ операхъ Глука, Моцарта, въ *Фиделіо,* Бетховена, можно найти подобную правду чувства, высказанную какими нибудь двумя нотками пѣнія. Въ музыкѣ народной, созданной Богъ знаетъ кѣмъ, Богъ знаетъ когда, этого рода изумительныя красоты являются чуть не на каждомъ шагу, какъ цвѣтки въ полѣ, которыхъ никто не сѣетъ, никто не холитъ: для музыканта наблюдательнаго именно въ этихъ голосахъ *природы* человѣческой заключаются данныя для самыхъ богатыхъ результатовъ. Законы музыки, т. е. музыкальной выразительности и «обстановки» ея въ аккомпанирующихъ голосахъ, вытекаютъ изъ народныхъ пѣсенъ сами-собой. *Тѣ же самые законы*

*) См. Приложеніе № 5.

внутренно присущи и Моцарту, когда онъ писалъ свой «*реквіемъ*» и Бетховену въ его *девятой симфоніи*. А оффиціальные профессора гармоніи, директора консерваторій, съ высоты своей мнимой учености находятъ какія-то «неправильности» (!), нарущеніе гармоническихъ законовъ (!) и въ народныхъ пѣсняхъ и въ созданіяхъ Бетховена. «Правильно» сочиняютъ музыку на свѣтѣ только они сами и ихъ патентованные ученики. (Простите за отступленіе отъ предмета: къ слову пришлось). Въ прелюдіи и въ аккомпаниментѣ, по характеру пѣсни, здѣсь главная цѣль была сердечность общаго тона; оттого простота въ сочетаніяхъ аккордовъ, но вмѣстѣ тѣсная сплоченность между собою, довершаемая добавочными рисунками аккомпанимента, во время паузъ голоса (такты 4, 6, 10). Въ этихъ окаймляющихъ рисункахъ (опять въ стилѣ легкихъ «имитацій») повторены главные мотивы самой пѣсни.

VI.

Ой тамъ на моріжку

(Веснянка).

(Нотный примѣръ) *).

Ой та - мъ, на мо - рі - - - жку,
Поста́влю я хи - жку—;
Ви́ - сту - пцемъ, ти́ - хо - йду,
А вода̀ по ка̀міню, а вода по білому,
А вода по бі - лому и щѐй ти́ хше.
Ой у - тій же хи - - - жці
Ді во чки́ - сіділи—;
Ви́ - сту - пцемъ *и проч.*
Діво - чки́ сиді - - - ли,
Хусточки—кроіли—;
Ви́ - сту - пцемъ...
Ой та - мъ, на морі - - - жку,
По-ста̀-влю—я хи жку—;
Ви́ - сту - пцемъ...
Ой у тій же хи́ - - - жці
Парубки—си - ді - ли—;
Ви́ - сту - пцемъ...
Па-ру-бки си ді - - - ли,
Но - жи - ки—го - стри́ - ли—
Ви́ - сту - пцемъ!...
Ой та - мъ, на мо - рі - жку,
По - ста - влю я хижку—;
Ро́ - зсту-пця! ро - зсту - пця!

*) См. прилож. № 6.

Па̀ не, Кре - ме - не - цький,
Во е во́ до гре - цький!
Та ви́ ве ду та̀ - нчикъ *)
Сама мо ло дѐ - нька я
По - Ні - мецькій!

(Зъ хут. Петрушевки, Борзѐньскаго повіту).

Послѣдній куплетъ относится къ свирѣпому врагу Украйны, князю Іереміи Вишневецкому, збаражскому заключенцу, какъ указалъ на это «въ Богданѣ Хмельницкомъ» Н. И. Костомаровъ; но это, сравнительно, новая, недавняя вставка въ этотъ чистѣйшій хрусталь, уцѣлѣвшій отъ глубокой древности.

Это одна изъ пѣсенъ, которыя поются большею частью дѣвушками, при обновленіи природы весною, и составляетъ одинъ изъ драгоцѣннѣйшихъ перловъ народной музыки. Въ словахъ и въ напѣвѣ есть нѣчто обрядовое, отзывающееся отдаленною, языческою древностію. Теплое дыханіе украинскаго апрѣля вѣетъ здѣсь въ каждой нотѣ. Простодушность общаго характера и какая то прозрачность, кристальность звуковъ,—неподражаемы; есть что то будто родственное инымъ,—вѣроятно, Чешскимъ мелодіямъ, въ нѣкоторыхъ квартетахъ Гайдна.

Пѣсня распадается на двѣ части—первая въ тихомъ, мѣрномъ, плавномъ движеніи (первые четыре такта въ голосѣ); вторая часть пѣсни поется быстрѣе (più mosso)—мелодія бѣжитъ, струится, какъ «вода по ка̀меню».

Согласно съ данными самой пѣсни,—и въ обработкѣ ея главное стремленіе было къ наивности и прозрачности звуковъ.

Въ прелюдіи сведены вмѣстѣ главные рисунки самой мелодіи, нѣсколько въ другомъ порядкѣ, нежели въ напѣвѣ. Подобнаго рода обработка (не больше какъ въ видѣ опыта) можетъ служить отчасти указаніемъ, какъ музыканты могутъ пользоваться мелодическими матеріалами, щедро разсыпанными въ украинскихъ пѣсняхъ.

*) Стихъ Та виведу танчикъ поется такъ, какъ предъидущій.

Тематизмъ (thematismus) увертюры къ оперѣ „Леонора“.

Этюдъ о Бетховенѣ *).

Что инструментальная музыка не есть игра, простая перестановка звуковъ, или нѣчто въ родѣ кристаллизаціи мелодическихъ, гармоническихъ и ритмическихъ величинъ, переплетающихся въ красивыя формы или арабески—это, не смотря на софизмы г. Ганслика, рѣшенный вопросъ для всякаго, кто въ 1861 году серьезно понимаетъ музыку.

Музыка—это языкъ души; это область чувствъ и настроеній; это—въ звукахъ выраженная *жизнь души.*

Кантилены, гармонизація кантиленъ, голосоведеніе, ритмъ, звуковой колоритъ, все это только средства, вызывающія душевныя настроенія, болѣе или менѣе опредѣлившіяся,—настроенія, имѣющія, по самому существу музыкальнаго языка, мало общаго съ умственной дѣятельностью; обращающіяся, вслѣдствіе этого, исключительно къ душѣ, а посредствомъ ее и къ воображенію, что въ свою очередь обусловливается основною мыслью данной музыки, ея задачей и цѣлью, какъ и ея исходной точкой.

Исторія музыки въ своемъ основаніи есть — или исторія развитія звуковыхъ сочетаній въ *непосредственной зависимости отъ поэтической мысли*, вызвавшей ихъ, безразлично въ какой-бы то ни было области, въ обрядовомъ ли пѣніи какой нибудь церкви, или въ деревенскомъ танцѣ, съигранныъ бродячимъ скрипачемъ—или она есть исторія уклоненій отъ этого главнаго условія музыкальнаго искусства, отъ цѣли проникать въ душу при помощи выразительности звука.

Это новѣйшее направленіе въ музыкѣ, (какъ оно выразилось въ произведеніяхъ его представителей Берліоза, Вагнера и Листа) отдаетъ программной музыкѣ рѣшительный перевѣсъ передъ музыкою безъ программы или безъ поэтической основной идеи. Это направленіе возстановляетъ въ области театральной, концертной и церковной музыки права главной музыкальной цѣли—ея способности къ выразительности въ самомъ широкомъ смыслѣ, и низводитъ

*) Neue Zeitschrift für Musik. 1861, Band 54, № 10, 11, 12 und 13.

игру звуковъ, сочиненія безъ сознательнаго поэтическаго содержанія на степень брянчанья, недостойнаго художественной дѣятельности.

Только связь души, устанавливающаяся съ міромъ звуковъ, даетъ мыслящему человѣку возможность заниматься музыкой; справедливо говоритъ Ленцъ въ своей книгѣ: «Бетховенъ, художественный этюдъ». 3 часть, 2 т. стр. 142.

Творецъ самаго совершеннаго поэтическаго сознанія въ музыкальной композиціи—это гигантскій геній, передъ которымъ мы должны преклоняться; онъ соединилъ въ себѣ высшую степень прежняго историческаго музыкальнаго искусства съ судьбами in nuce его будущности за нѣсколько столѣтій впередъ. Если уже Бахъ въ нѣкоторыхъ изъ своихъ большихъ сочиненій, въ которыхъ онъ преслѣдовалъ серьезную задачу (напримѣръ въ Passionsmusik, по Матвѣю) почти исключительно посвятилъ себя художественнымъ цѣлямъ—выразительности, воплощенію художественной идеи и драматическаго сюжета, то у Бетховена музыкальное воплощеніе идеи составляло основу всей его духовной дѣятельности. За исключеніемъ нѣсколькихъ произведеній риторическаго и концертнаго стиля, во всѣхъ его твореніяхъ, его сонатахъ, квартетахъ, симфоніяхъ, увертюрахъ и мессахъ,—идея, живая поэтическая мысль составляетъ для него цѣль; исходную точку и конечный результатъ.

По самому существу музыки, музыкальная мысль болѣе или менѣе не ясна и не переводима на языкъ понятій, потому что она переходитъ за границы этого языка. На помощь этой неопредѣленности выраженія являются въ области вокальной музыки—слова пѣнія, въ области программной музыки—объяснительныя надписи.

Во всѣхъ соло-сонатахъ Бетховена, въ квартетахъ, отчасти уже въ десяти первыхъ, ор. 18, 74, 59 и безъ исключенія въ шести послѣднихъ, ор. 96, 127, и т. д., въ симфоніяхъ, начиная съ третьей, встрѣчается группировка частей предложеній между собою (скерцо, предшествующее andante или слѣдующее за нимъ; andante съ allegretto и т. д.), встрѣчаются отдѣльныя мысли, вполнѣ выясняющія намѣренія, которыми задавался музыкальный поэтъ. Но фактически дѣлать эти извлеченія изъ самихъ произведеній весьма трудно, и всякое объясненіе въ этомъ смыслѣ представляетъ только болѣе или менѣе вѣроятную гипотезу.

Толкованіе существенно облегчается тамъ, гдѣ Бетховенъ снисходитъ къ объясненію съ міромъ посредствомъ словъ и дѣлаетъ свои мысли доступными для насъ посредствомъ драгоцѣнныхъ надписей для цѣлаго произведенія или для отдѣльныхъ частей. Назовемъ,—героическую и пасторальную симфонію; побѣду Веллингтона; соло-сонату: «Les adieux, l'absence et le retour»; canzona (in modo lidico) di ringrasiamento offerto alla divinita da un guarito изъ квартета a-moll; надпись Malinconia къ финалу перваго квартета B-dur; чрезвычайно важную «*молитву о внѣшнемъ и внутреннемъ мирѣ*» (Bitte um aüsseren und inneren Frieden) въ agnus'ѣ d-dur'ной мессы; въ симфоніи съ

88*

заглавіемъ Marcia funebre sulla morte d'un eroe; наконецъ, послѣдняя симфонія съ текстомъ Шиллера на оду «къ радости».

Всякое толкованіе пріобрѣтаетъ еще болѣе достовѣрности, когда требующая поясненія инструментальная піеса, какъ увертюра, находится въ связи съ драматическимъ представленіемъ, къ которому она относится. Сюда можно причислить Бетховенскую балетную партитуру: «Die Geschöpfe des Prometheus» (Созданія Прометея), его музыку къ Эгмонту» и къ «Кирилло Стефану», «Ruinen von Athen», (Развалины Аѳинъ) его увертюру къ «Коріолану» и къ оперѣ «Фиделіо».

Произвольныя толкованія и гипотическія фантасмагоріи совсѣмъ исключаются, если музыкальныя идеи оперной увертюры встрѣчаются въ самой оперѣ и такимъ образомъ получаютъ опредѣленный смыслъ посредствомъ текста, относящагося къ нимъ, по которому ихъ поютъ, или посредствомъ роли, которую они сопровождаютъ въ оперѣ.

Увертюра къ Донъ-Жуану начинается, напримѣръ, ужасъ наводящими аккордами, которые въ концѣ оперы возвѣщаютъ, что каменный гость послѣдовалъ приглашенію къ ужину. Только остроумный Улыбышевъ, не впопадъ фантазирующій, былъ въ состояніи придать этимъ звукамъ ужаса въ увертюрѣ къ оперѣ Донъ-Жуана, глубокомысленный смыслъ: «Моцартъ хотѣлъ этими звуками пригласить слушателей (!) обратить все свое вниманіе на происшествіе, о которомъ композиторъ намѣревается разсказать (Biographie de Mozart, V. 3, p. 105: «ècoutez, prêtez l'oreille!») (слушайте, обратите вниманіе!).

Инструментальное «hear, hear!» (слушайте, слушайте!); но Моцарту не пришло бы на умъ ничего подобнаго, даже еслибы весь составъ слушателей состоялъ изъ однихъ генераловъ Улыбышевыхъ, потому что совершенно ясно, что аккорды, возвѣщающіе въ оперѣ появленіе командора, должны имѣть тотъ же смыслъ въ увертюрѣ. Великіе музыкальные поэты, какъ Глюкъ, Моцартъ, Мегюль, Керубини, Бетховенъ, Веберъ умѣли всегда дѣлать настоящій выборъ главной идеи для своихъ симфоническихъ прологовъ. Чтобы проникнуть въ ихъ намѣренія, существуетъ вѣрное средство: слѣдуетъ держаться конкретнаго воплощенія этихъ идей, т. е. нотъ; не слѣдуетъ отступать отъ нотъ ни на одинъ шагъ, не искать ничего внѣ этого матеріала. Само собой разумѣется, что однѣ и тѣ же ноты не для каждаго имѣютъ одинаковый смыслъ, что воззрѣнія могутъ быть различны. Сравниваніе одной и той же темы, въ разныхъ мѣстахъ одного и того же произведенія, должно служить повѣркой для объясненія. Этой стороной техническаго анализа—однимъ словомъ тематизмомъ, почти совсѣмъ пренебрегали до сихъ поръ, тогда какъ въ такомъ сравнительномъ тематическомъ анализѣ находится ключъ къ пониманію всякаго инструментальнаго произведенія. Кто не различаетъ типовъ въ произведеніяхъ, не видитъ «dramatis personae», въ конкректныхъ характерахъ, тотъ не можетъ похвалиться постиженіемъ истинныхъ красотъ художествен-

наго творенія; языкъ, на которомъ обращается къ намъ композиторъ, останется неизвѣстнымъ; понятны будутъ отдѣльныя слова, но не связь ихъ во всемъ цѣломъ. Чѣмъ конкретнѣе, чѣмъ яснѣе онъ говоритъ съ нами, тѣмъ менѣе онъ доступенъ для слушателя, если этотъ послѣдній обратитъ все свое вниманіе на отдѣльные звуки, на красоту формъ, въ которыхъ они переплетаются, а не на *воплощеніе мысли*, которому все остальное *подчиняется.* Позволительно-ли было бы воображать, что мы не понимаемъ Шекспира, если-бы мы воспринимали поочередно каждую строчку творенія великаго драматическаго писателя, такъ что могли бы судить только о поэзіи отдѣльныхъ строфъ, но не могли бы отличить какое отношеніе онѣ имѣютъ къ ролямъ, къ характерамъ, къ смыслу каждой данной пьесы, если бы мы не знали кто говоритъ— Лиръ, Корделія или Эдмундъ, Отелло, Яго или Дездемона, Гамлетъ, Полоній или Офелія?

Тоже самое относительно Бетховена. Если, въ произведеніяхъ этого величайшаго музыкальнаго поэта, мы будемъ слѣдить за нотами и аккордами исключительно, какъ за нотами и аккордами, не придавая имъ дальнѣйшаго значенія, не отъискивая въ нихъ выраженія дѣйствія и душевной дѣятельности, вложенной въ нихъ музыкальнымъ поэтомъ, если мы въ удивленіи остановимся передъ тѣмъ, что тема изложена въ одномъ случаѣ въ восьмыхъ доляхъ (adagio), въ другомъ случаѣ въ половинныхъ нотахъ (allegro)—будемъ-ли мы имѣть право сказать, что мы понимаемъ Бетховена?

Объ увертюрѣ къ оперѣ Леоноры (№ 3) очень много писали со времени перваго ея появленія въ 1805 году, когда находили, что она безсвязна, некрасива, рѣжетъ ухо. Въ особенности нападали на нее за соло «почтоваго рожка», какъ объясняли соло для трубы, которое, по мнѣнію нелѣпаго критика «вѣроятно» (это вѣроятно—восхитительно)! должно было выражать пріѣздъ губернатора (министра). Въ наше время эта увертюра считается однимъ изъ величайшихъ чудесъ поэтическаго творчества Бетховена.

Все что написано объ этой увертюрѣ, могло бы наполнить цѣлые томы; тѣмъ не менѣе нѣтъ такого разбора произведенія, который обнаружилъ бы связь организма съ драматическимъ смысломъ, придалъ бы главной музыкальной мысли драматическое значеніе, объяснилъ бы планъ цѣлаго въ его зависимости отъ драматическаго замысла.

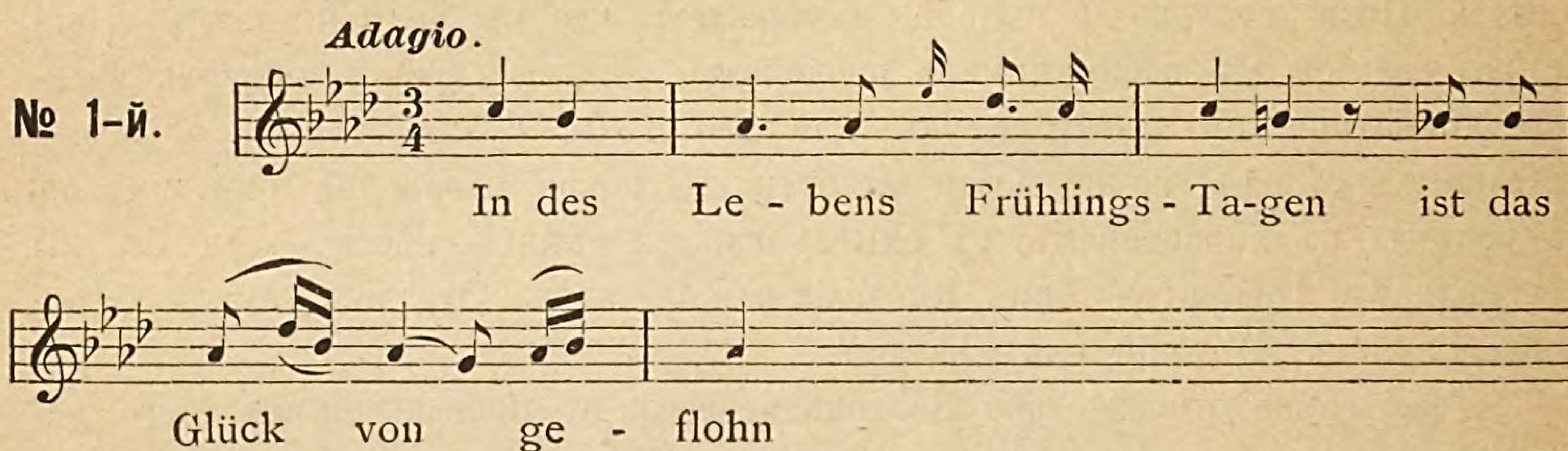
Скажемъ съ самаго начала, что содержаніе этой увертюры есть и содержаніе оперы. Постараемся узнать какими инструментальными средствами это достигнуто.

Флорестанъ, безвинная жертва мести, томится въ темницѣ; его жена Леонора становится его ангеломъ спасителемъ. Ея геройская самоотверженность препятствуетъ исполненію замысла злодѣя, врага Флорестана, Пицарро. Въ тотъ моментъ, когда месть Пицарро торжествуетъ, супруги спасены, благодаря посредничеству высшей власти, въ лицѣ министра. Гимнъ радости

въ честь героини. Вотъ сюжетъ оперы, и увертюра отражаетъ этотъ сюжетъ, какъ въ волшебномъ зеркалѣ.

Вступительное adagio основывается почти исключительно на монологѣ Флорестана въ темницѣ, которымъ композиторъ воспользовался въ каждой нотѣ (1 сц. 2 акт.) (1).

№ 1-й.



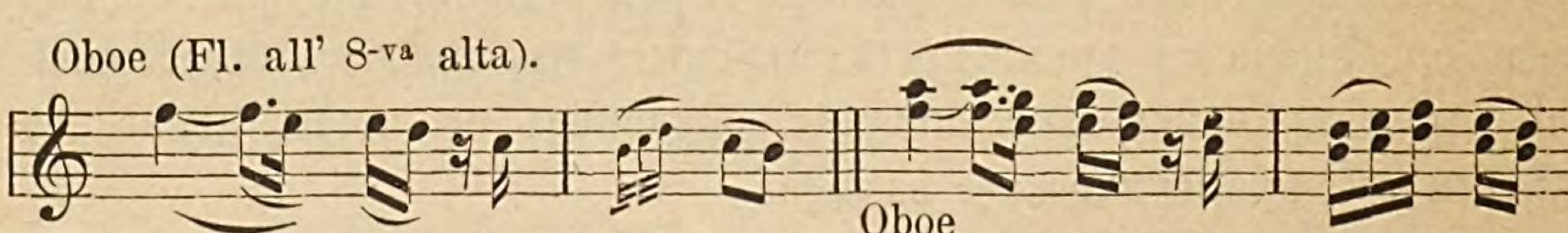
Въ дальнѣйшемъ ходѣ начальныя ноты мелодіи повторяются въ жалобномъ, чувствительномъ мотивѣ, въ самыхъ различныхъ расположеніяхъ, въ передачѣ самыхъ различныхъ инструментовъ (2).

№ 2-й.



Къ концу adagio изъ этихъ трехъ діатонически нисходящихъ нотъ развивается мелодія болѣзненно двигающаяся въ стонахъ и вздохахъ (3).

№ 3-й.



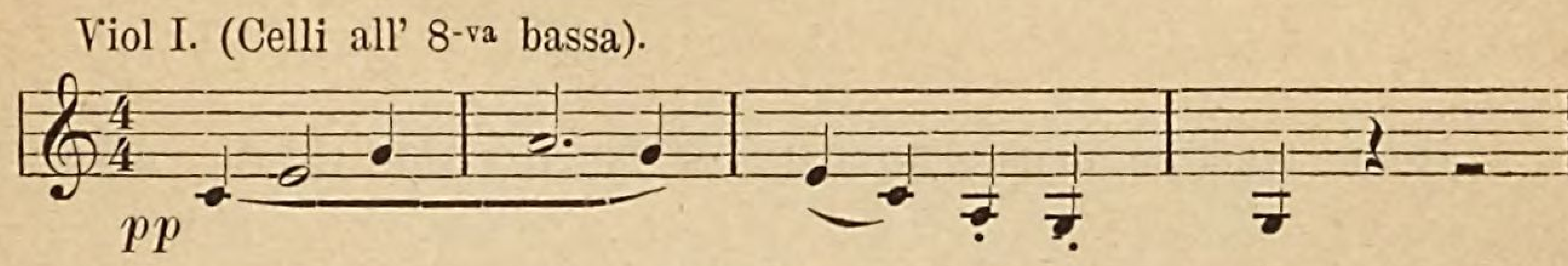
Сравните въ оперномъ антрактѣ, предшествующемъ сценѣ въ тюрьмѣ, слѣдующее grupetto (4):

№ 4-й.



Такимъ образомъ доказано, что инструментальная характеристика интродукціи изображаетъ Флорестана въ одиночествѣ его тюрьмы. Allegro увертюры открывается героической темой, которая разрастается изъ pp струнныхъ инструментовъ въ самое могучее, бурное unisono всего оркестра, и характеризуетъ геройскую душу Леоноры на пути къ побѣдѣ, къ спасенію Флорестана, къ его освобожденію отъ невыразимыхъ мукъ (5).

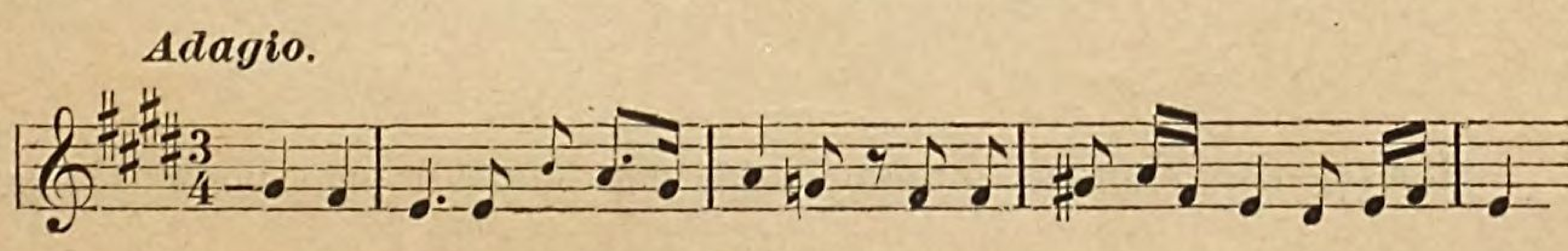
№ 5-й.





На этой все возрастающей темѣ восторженнаго характера, какъ это выражается образованіемъ мотива (потому что онъ зависитъ отъ ломаннаго аккорда фанфары, c-dur съ апподжіатурой отъ «a» на доминантѣ) основаны главныя части allegro, повышающагося въ общемъ своемъ выраженіи до диѳирамба. По общему правилу композиціи слѣдовало для контраста поставить рядомъ съ этимъ героическимъ мотивомъ другой мотивъ, съ болѣе богатой, болѣе нѣжной мелодіей, но Бетховенъ не былъ бы Бетховеномъ, еслибы онъ избралъ для этой противоположной темы новую мелодію съ выраженнымъ въ ней сюжетомъ. Въ его драмѣ двѣ главныя фигуры; женщина—въ роли героя, мужчина—въ роли жертвы. Если первый мотивъ allegro олицетворялъ душу Леоноры, то второй долженъ былъ изображать «Флорестана». Дѣйствительно, мелодія въ as интродукціи, приведенная выше, рисуетъ Флорестана, слѣдовательно, второй мотивъ allegro въ увертюрѣ, могъ быть только повтореніемъ перваго мотива, иначе организмъ увертюры, ея внутренній распорядокъ пришли бы въ разстройство. Такъ должно быть á priori; такъ оно и въ дѣйствительности. Противоположный мотивъ является первый разъ въ c-dur (у Бетховена модуляція терцы вмѣсто доминанты, e верхняя терца отъ c), переложивъ мотивъ аріи Флорестана изъ as-dur, въ которомъ онъ появляется въ интродукціи,—въ c-dur (6).

№ 6-й.



Теперь темпъ allegro такой быстрый, что цѣлая нота равняется четверти ноты adagio въ интродукціи. Если мы вмѣстѣ съ тѣмъ превратимъ въ переложеніи (примѣръ № 6) четверти въ цѣлыя ноты, то получимъ (7):

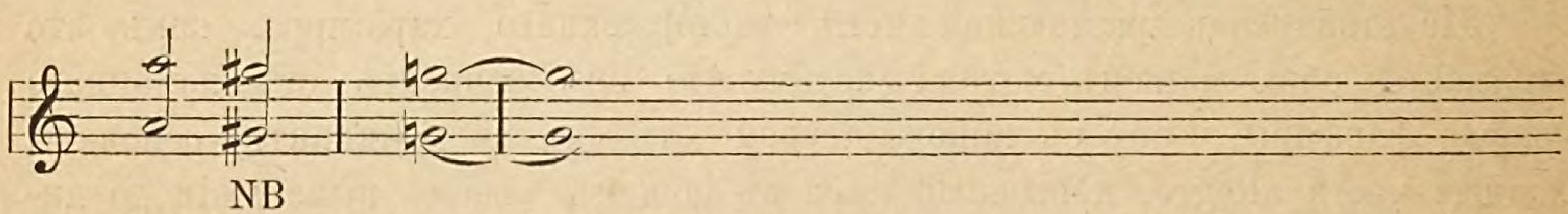
№ 7-й.



Но въ увертюрѣ находится (84-й тактъ allegro) слѣдующее (8):

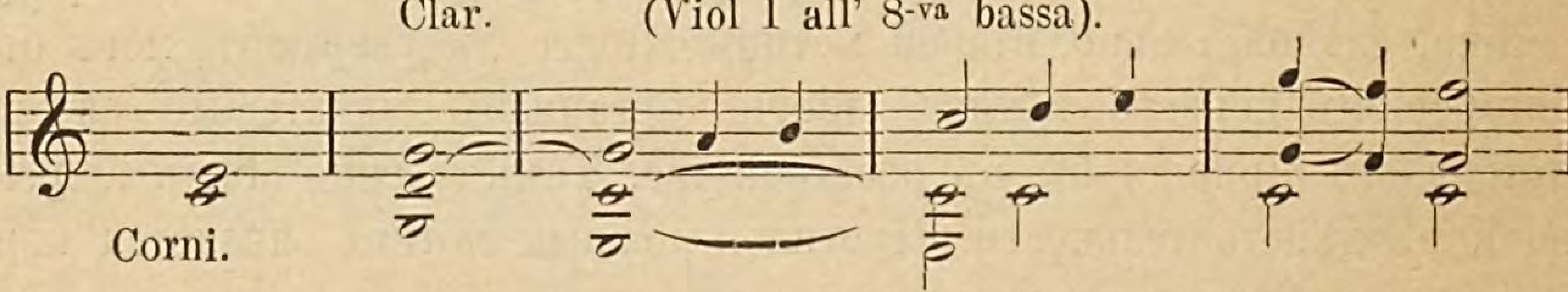
№ 8-й.

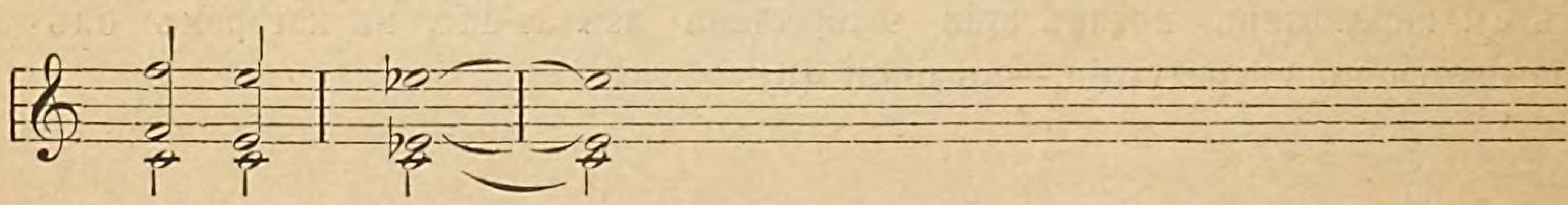




Итакъ тождество темы Флорестана въ интродукціи и въ allegro увертюры доказано; незначительныя различія между примѣрами № 7 и № 8 мы обозначаемъ NB. Само собою разумѣется, что эта тема Флорестана повторяется позднѣе соотвѣтственно въ тоникѣ (и все время въ рожкахъ) (9).

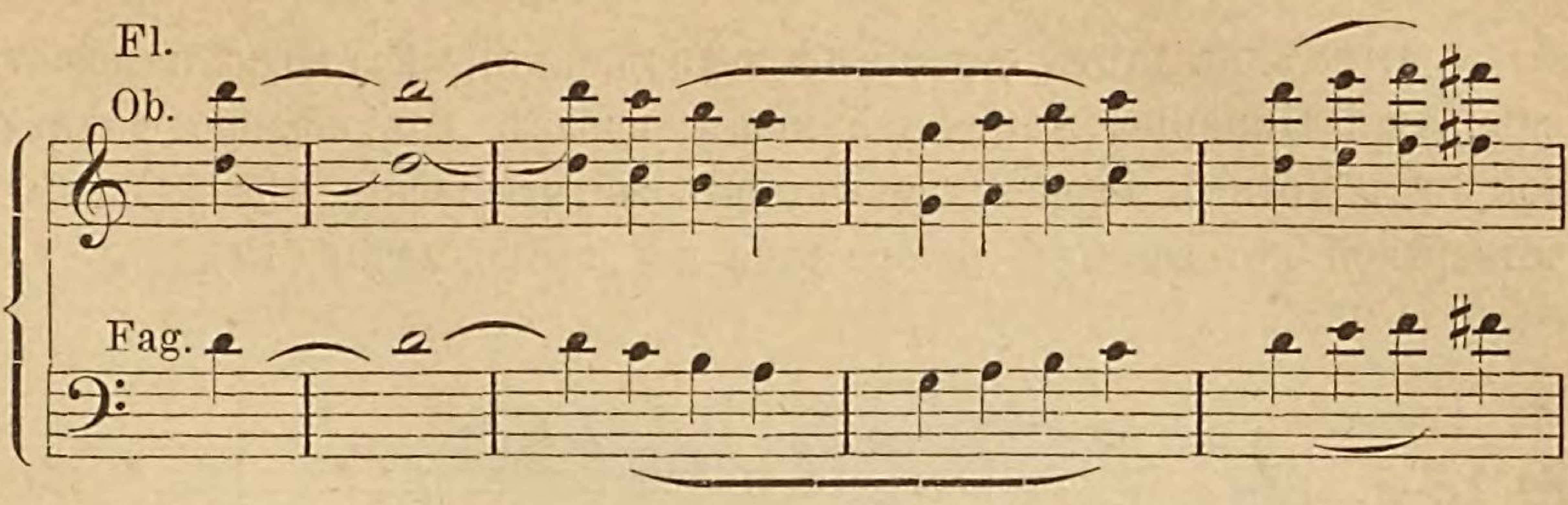
№ 9-й.

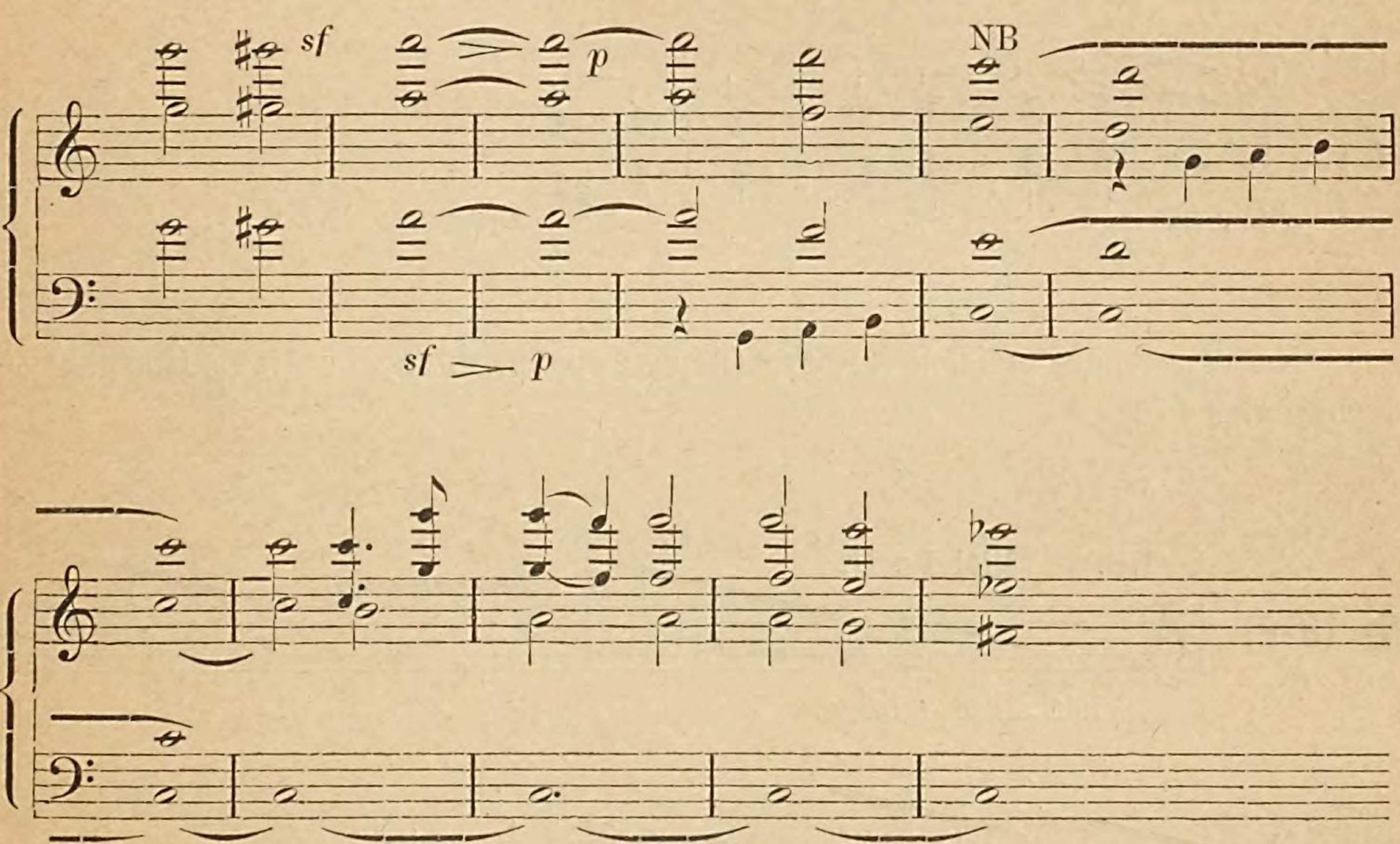




Передъ финальнымъ presto, тема повторяется еще полнѣе и яснѣе (10).

№ 10-й.





Кромѣ мотива, приведеннаго черезъ все allegro, выступаетъ эпизодически слѣдующее бурное мѣсто, которое составляетъ олицетвореніе Пицарро (11).

№ 11-й.



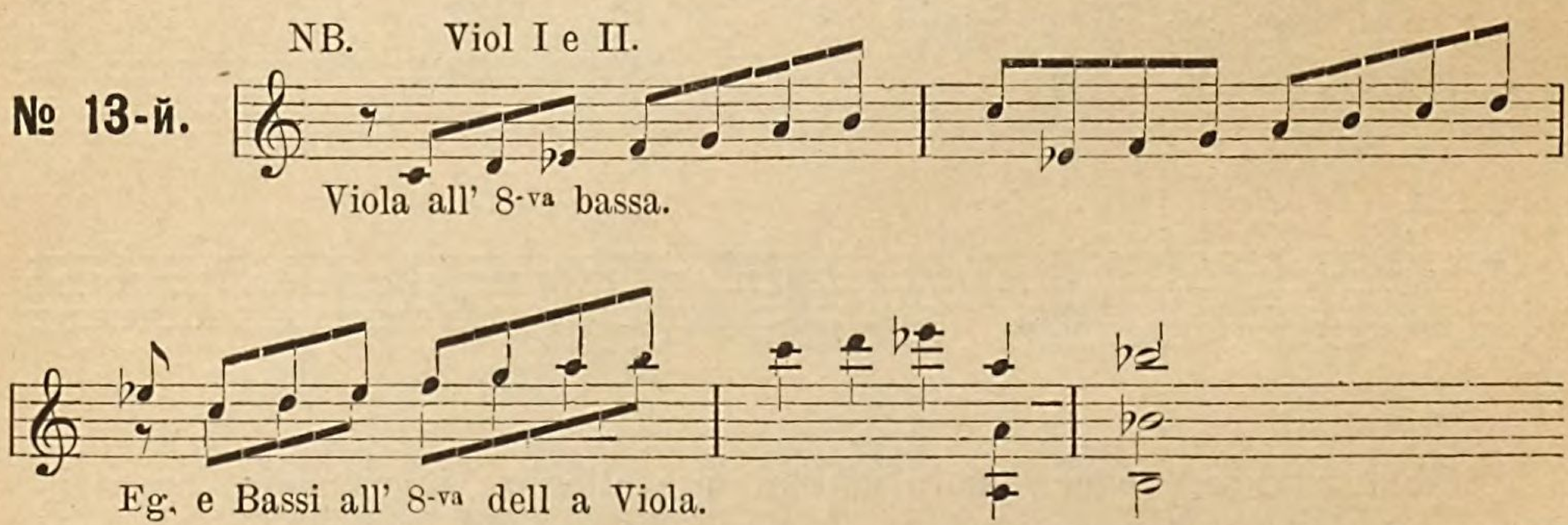
Отвѣтъ на этотъ страстный потокъ, который только и можетъ исходить изъ души Пицарро, жаждущей мести, вполнѣ раціонально составляетъ отрывокъ изъ мотива Флорестана въ томъ же отношеніи цѣлой ноты allegro къ четвертной мотива слезъ Флорестана изъ интродукціи (12).

№ 12-й.



На слѣдующее unisono—мѣсто (передъ трубнымъ звукомъ, объявляющимъ о спасеніи) (13).

№ 13-й.



относящееся по той же причинѣ къ принципу вражды, къ Пицарро въ сильнѣйшей ярости, также было уже указано въ интродукціи. По отношенію темпа allegro къ темпу adagio, четвертная нота adagio составляетъ цѣлую ноту allegro; слѣдовательно, одна восьмая въ allegro равняется тридцать второй въ adagio. По этимъ даннымъ получается для примѣра № 13, написаннаго въ восьмыхъ доляхъ allegro, слѣдующій примѣръ въ тридцати-вторыхъ доляхъ adagio (14):

№ 14-й.



Но въ интродукціи (28-й тактъ) мы встрѣчаемъ слѣдующее мѣсто (15):

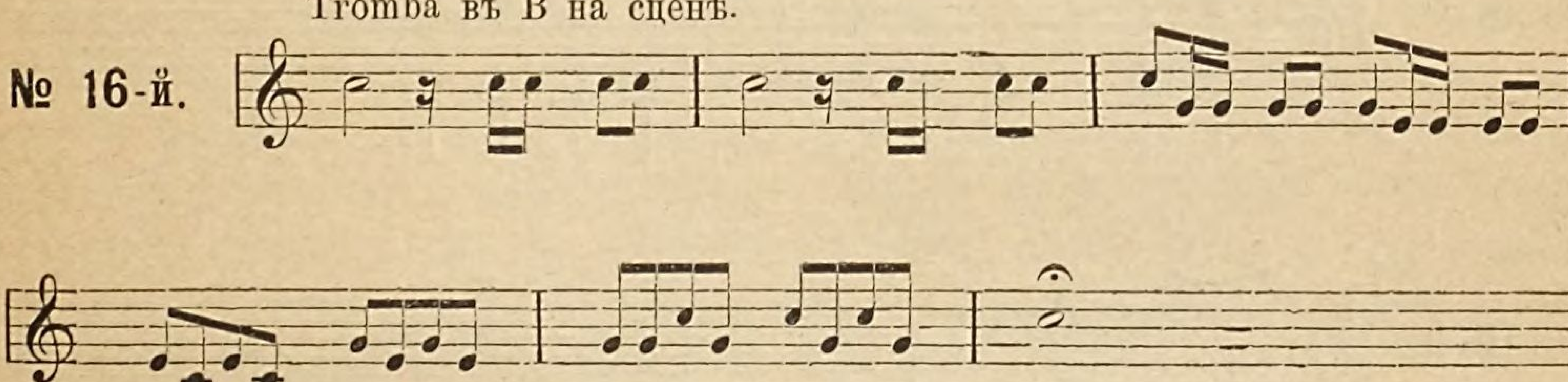
№ 15-й.



Послѣ этого нельзя отрицать отношеніе между этими двумя отрывками. Разница въ гаммѣ (c-moll въ № 13, as-dur въ № 15), въ нотныхъ доляхъ (шестьдесятъ четвертныя доли въ № 15, вмѣсто тридцати-вторыхъ, которыя нужны были, чтобы точнѣе соотвѣтствовать № 13); эта разница маловажна; она имѣетъ даже полное основаніе, если допустить, что послѣдній взрывъ ярости Пицарро долженъ былъ выразиться всего сильнѣе въ allegro, почему скорость восьмыхъ долей (№ 12) должна равняться скорости шестнадцатыхъ долей; но ускореніе темпа на 4 такта (примѣръ № 13) обусловливается тѣмъ, что Бетховенъ предоставляетъ слѣдующему затѣмъ соло-трубы дѣйствовать ad libitum—для оркестра же, у котораго пауза отмѣчаетъ—colla parte. Второй эпизодическій моментъ, спасительный пріѣздъ министра, изображенный на сценѣ трубнымъ соло (16):

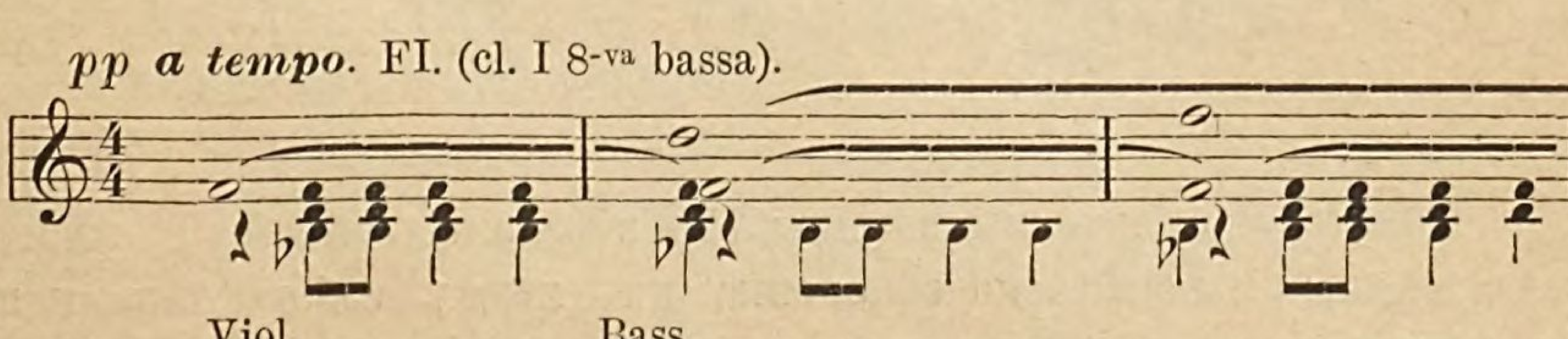
Tromba въ B на сценѣ.

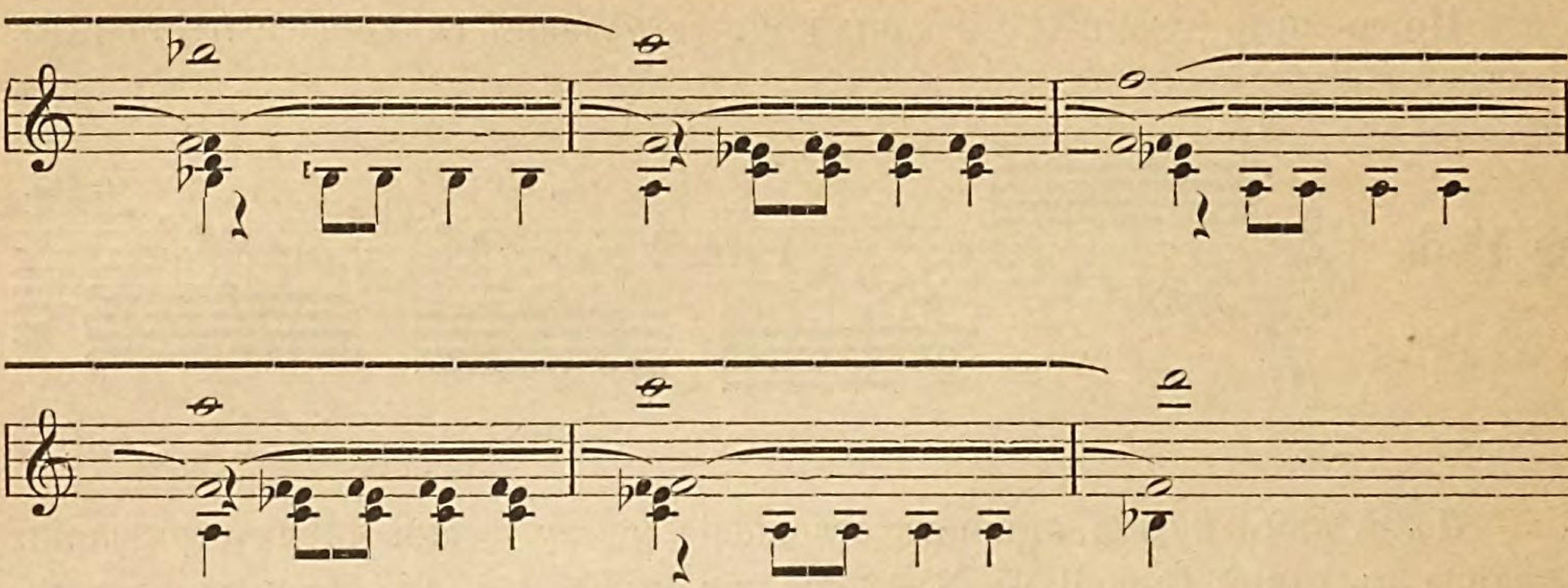
№ 16-й.



и слѣдующая за нимъ въ оркестрѣ благодарственная молитва Флорестана и Леоноры (17).

№ 17-й.





также встрѣчаются нота въ ноту въ оперѣ (квартетъ втораго акта). Оба эпизода, какъ бы ярко они не выступали, благодаря отведенному имъ мѣсту въ allegro, играютъ все таки второстепенную роль; первенствующая роль остается за главными мотивами, изъ которыхъ, опять таки, мотивъ Леоноры занимаетъ почетное мѣсто. Въ финальномъ presto, послѣ того, какъ мотивъ Леоноры торжествовалъ побѣду въ fff, встрѣчаются темы изъ гимна радости, которымъ кончается опера (18) (19).

Въ финалѣ оперы (Nie wird es zu hoch besungen...).

№ 18-й. 

№ 19-й. 



Такимъ образомъ, мы разсмотрѣли всѣ темы, смыслъ и значеніе которыхъ неоспоримы, какъ по сравненію ихъ между собою, такъ и по сравненію съ темами оперы. Группировка темъ сдѣлана по общепринятому симметрическому правилу композиціи: «экспозиція allegro въ тоникѣ; модуляція

противоположной темы въ e-dur, а не въ доминантѣ, на томъ основаніи, что гамма e-dur родственна гаммѣ as-dur (e есть нижняя терца отъ as), въ тонѣ, въ которомъ написана арія Флорестана, а также чтобы сберечь для соло-рожка новизну гаммы g-dur; при болѣе подробномъ разсмотрѣніи группировки этихъ мотивовъ и всего распорядка увертюры вообще, встрѣчается распредѣленіе еще одного свободнаго элемента, дальнѣйшаго развитія поэтической мысли, напримѣръ: чисто-фантастическій моментъ въ модуляціяхъ, звуковыхъ фигурахъ и инструментаціи вводнаго adagio; отсюда же возникаетъ вопросъ, почему инструментальное изображеніе министра происходитъ не раньше финальнаго presto, какъ можно было бы предположить, сообразно сюжету оперы, а въ среднемъ предложеніи (въ той части, въ которой проводится основная тема) увертюры, раньше возвращенія главнаго мотива, какъ эпизодъ для флейты, послѣ котораго происходитъ повтореніе всей первой половины allegro, въ симетрическомъ порядкѣ? Задаешь себѣ также вопросъ, почему послѣ того, какъ инструментальное дѣйствіе достигаетъ въ allegro высшей точки развитія, еще до разряженія финальнаго presto, наступаетъ уже ослабленіе силъ? почему наталкиваешься на diminuendo, morendo и, наконецъ, даже на паузы? Контрастъ, проистекающій изъ этого, не могъ въ увертюрѣ, имѣющей такое важное значеніе, служить достаточнымъ основаніемъ для такого композитора, какъ Бетховенъ. Какъ же объяснить себѣ его намѣренія? Не отступая ни на одинъ шагъ отъ задачи увертюры, которая состоитъ въ объясненіи опернаго дѣйствія, но слѣдуя неотступно за всѣми изгибами и сплетеніями инструментальныхъ формъ, и отстраняя второстепенныхъ лицъ въ оперѣ (Рокко, Жакино, Марцелину), которыя, наравнѣ съ крѣпостнымъ гарнизономъ, заключенными крѣпостными стѣнами, служатъ въ качествѣ театральной обстановки сюжета, можно, мнѣ кажется, установить слѣдующую музыкальную программу: дѣйствіе оперы состоитъ, главнымъ образомъ, изъ одной единственной ситуаціи, выраженной въ потрясающей сценѣ квартета втораго акта, въ которой Флорестанъ подпадаетъ подъ кинжалъ Пицарро, а Леонора неожиданно отводитъ руку убійцы. Эта высшая точка развитія дѣйствія подготовляется тѣмъ, что Леонора и Рокко, по приказанію Пицарро, спускаются въ подземную темницу, чтобы приготовить могилу для Флорестана, котораго они застаютъ спящимъ. Около Флорестана, изнуреннаго страданіями, погруженнаго въ лихорадочныя сновидѣнія, становится Леонора, геройская душа которой замышляетъ его спасеніе. Эта картина, эта мысль послужила Бетховену основаніемъ для его увертюры, главныя очертанія которой нужно понимать какъ «сновидѣніе заключеннаго». При первыхъ массивныхъ полновѣсныхъ звукахъ интродукціи мы спускаемкся въ темницу *).

*) Тотъ же самый медленный ритмъ (adagio, grave 3/4), тѣ же унисоны, какъ и въ антрактѣ, непосредственно передъ монологомъ Флорестана, что отчасти нашелъ уже и Ленцъ, когда говоритъ: «Надъ унисономъ располагается могильная тьма интродукціи ко второму акту и всѣ три увертюры начинаются въ одномъ и томъ же унисонѣ. Мы усма-

Передъ нами многострадальный. Мы слышимъ его стоны (20).

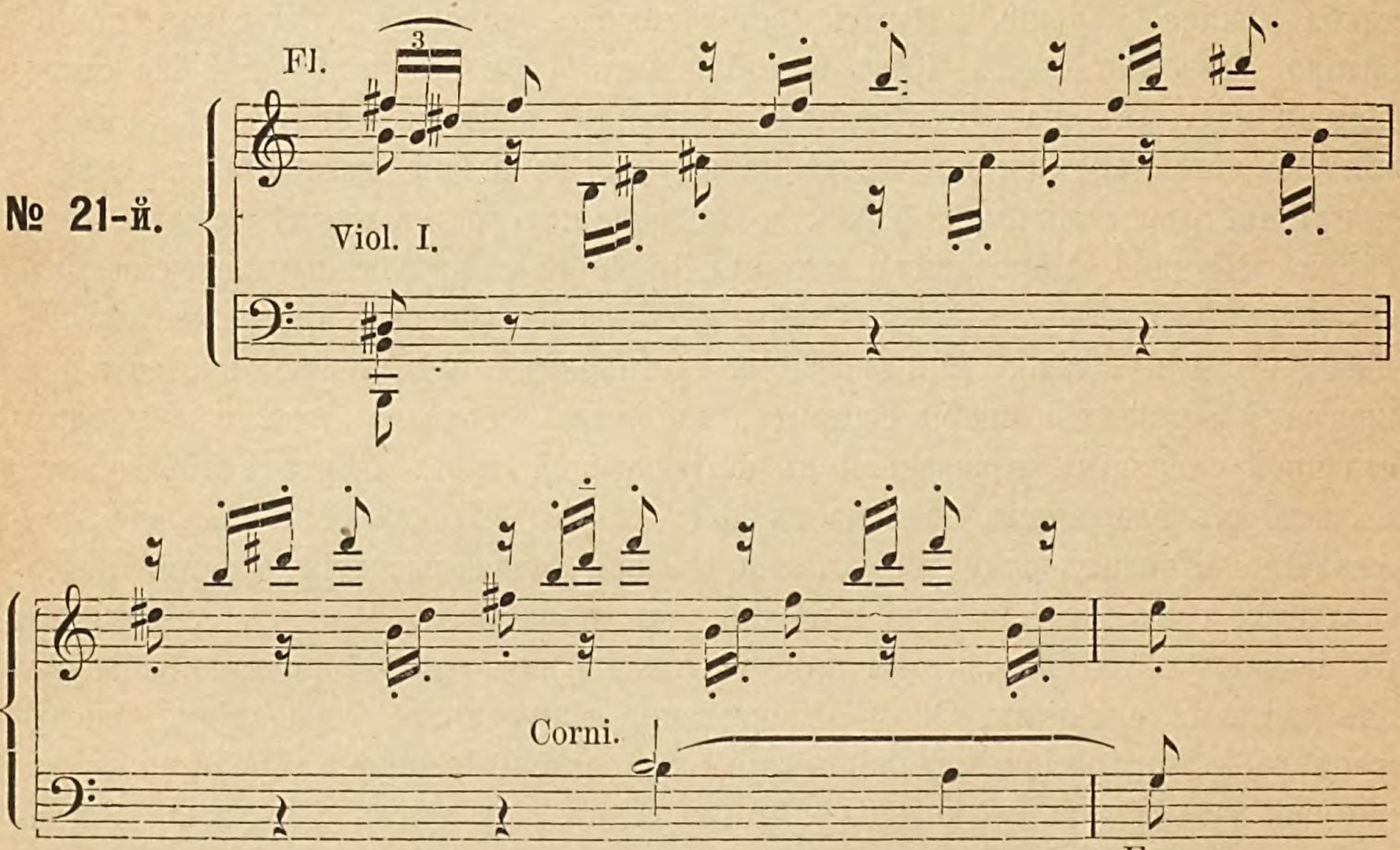
№ 20-й.



Въ монологѣ, какъ и въ оперѣ, онъ вспоминаетъ свое счастливое прошлое (мотивъ аріи: «Въ дни жизненной весны» *).

Душа покинутаго проходитъ черезъ всѣ стадіи элегическаго помѣшательства. Это выражается многочисленными модуляціями sempre pp и лихорадочнымъ бредомъ, послѣ чего несчастный (какъ въ оперѣ послѣ аріи) погружается въ сонъ. Переходъ отъ дѣйствительности къ фантастическимъ сновидѣніямъ выраженъ фантастической фигурой въ высокомъ регистрѣ (предъуказаніе на мотивъ Леоноры), соотвѣтственно которой сохраняется тема въ басу (21).

№ 21-й.



триваемъ въ этомъ совпаденіи музыкальное указаніе (а ритмъ 3/4?) на то, что въ интродукціяхъ увертюры мы имѣемъ дѣло съ темницей» (l. c. стр. 151).

*) Ленцъ опять вполнѣ вѣрно замѣчаетъ (l. c. стр. 151): «эпизодъ adagio основывается на мотивѣ теноровой аріи; такъ какъ этотъ мотивъ единственный во всѣхъ трехъ увертюрахъ, взятый изъ самой оперы, то надо думать, что Бетховенъ принималъ его за основу оперы». Альберти, наоборотъ, не говоритъ объ оперѣ ничего достойнаго вниманія (Бетховенъ, какъ драматическій музыкальный поэтъ. Штеттинъ. 1859 г.).

Вполнѣ естественно, на основаніи обстоятельствъ дѣла, что Флорестану является привидѣніе Пицарро, его смертельнаго врага, и во снѣ предаетъ его смерти (22).

№ 22-й.



Это мѣсто существенно эпизодическаго характера, не имѣющее никакой музыкальной связи со всѣмъ предшествующимъ и послѣдующимъ въ adagio, и нисколько не вызванное слуховой потребностью у слушателей, могло быть объусловлено только его значеніемъ для инструментальной драмы и его тождествомъ съ однимъ изъ эпизодически являющихся мотивовъ въ allegro.

Во снѣ Флорестанъ слышитъ дальше: «Передъ тобою стоитъ убійца» (23).

№ 23-й.



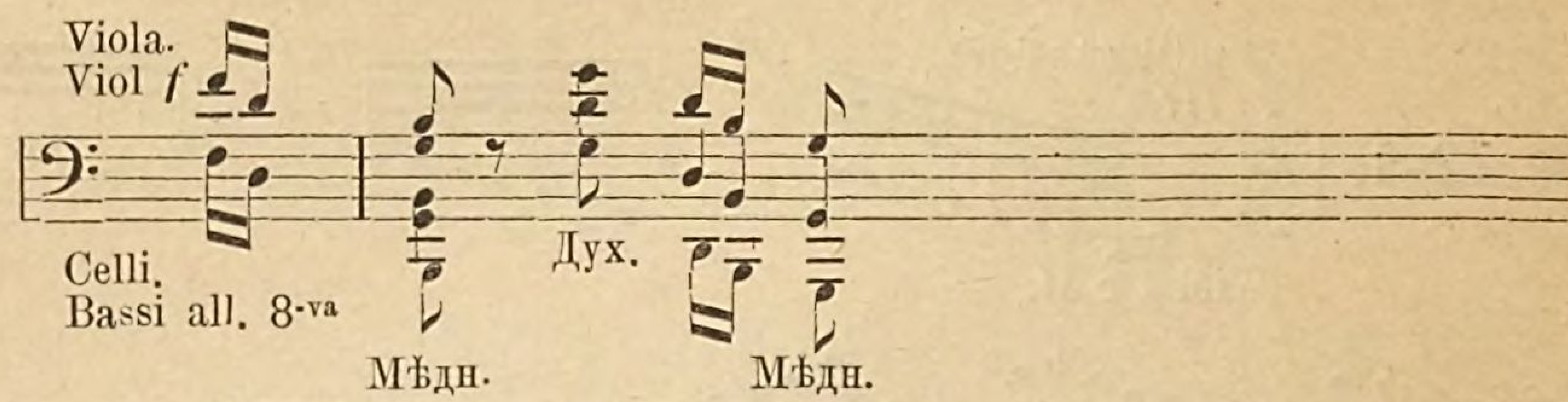
Это мѣсто въ оперѣ преобразуется въ увертюрѣ слѣдующимъ образомъ (24):

№ 24-й.



Эти восьмыя доли adagio вполнѣ равняются четвертымъ долямъ allegro con brio (№ 23). Приказу Пицарро объ убійствѣ (25) *) (26)

№ 25-й.

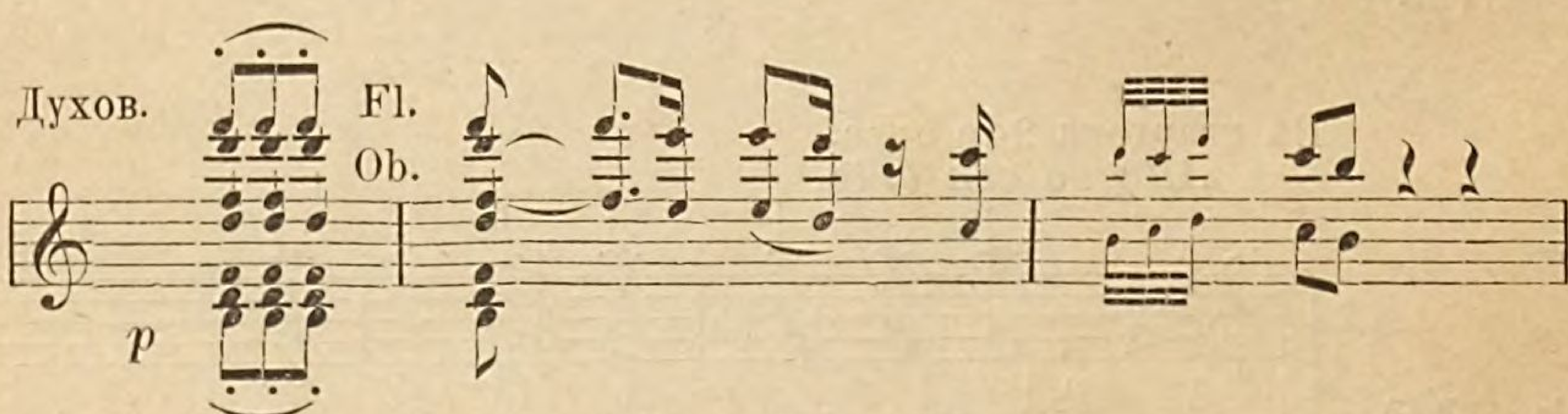


№ 26-й.



отвѣчаютъ страданія и слезы Флорестана (27) *).

№ 27-й.





Въ этотъ моментъ, сквозь гнетущій сонъ, пробивается свѣтлое видѣніе (28).

*) Сравните рыданія Флорестана въ антрактѣ оперы, примѣръ № 4.

**) Сравните приказъ Альбы казнить Эгмонта (Эгмонтъ, № 8, мелодрама, стр. 150 партитуры, изданія Брейткопфа).

№ 28-й.



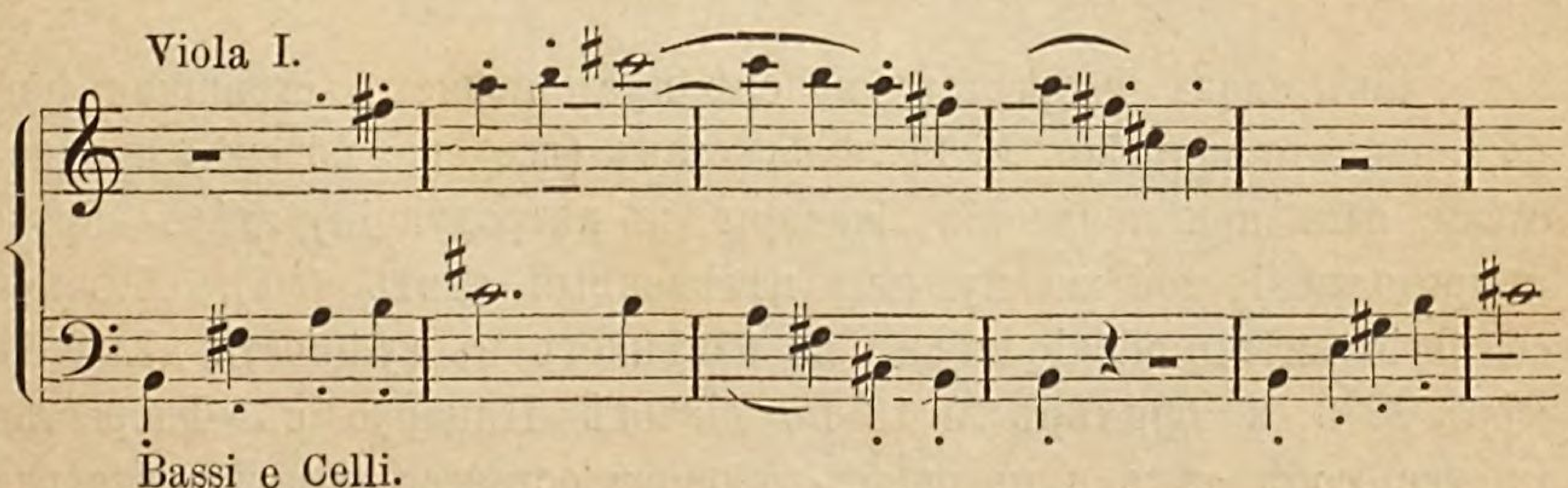
Видѣніе приближается (сильное crescendo); Флорестанъ узнаетъ своего ангела спасителя, свою Леонору! Радость свиданія не знаетъ границъ (ff въ главномъ мотивѣ Леоноры), затѣмъ, какъ при всякихъ сильныхъ эффектахъ, слѣдуютъ лихорадочныя перемѣны, приливы и отливы (pp и f, f и pp); въ это время модуляція перешла въ c-dur, а радостное упоеніе выразилось въ доминантѣ новаго тона (29).

№ 29-й.



Мотивъ изъ аріи Флорестана увлекается теперь теченіемъ allegro (здѣсь онъ является въ c-dur, примѣръ № 8), что обусловливается переходомъ страданія въ радость. Памятуя свои страданія, Флорестанъ благодаритъ Провидѣніе за обладаніе женою (на вѣки) безъразлучно. Леонора увѣряетъ Флорестана, что она можетъ освободить его и изъ тюрьмы. Оба говорятъ въ одно время; при исполненіи мотива Леоноры музыка, канономъ, переходитъ въ дуэтъ для мужскаго и женскаго голоса (30).

№ 30-й.



И такъ продолжается въ общемъ tutti crescendo, ff до конца первой части экспозиціи allegro, и все время въ c-dur (верхняя терца главнаго тона вмѣсто доминанты).

Чтобы и глазъ могъ убѣдиться, что съ начала allegro до конца періода въ e-dur (тактъ 161-й) идея Бетховена выражаетъ ничто иное, какъ дуэтъ при свиданіи, стоитъ только просмотрѣть два программныхъ произведенія одинаковаго содержанія—дуэтъ втораго акта оперы «Фиделіо» и инструментальную пьесу того же времени, какъ и опера, а слѣдовательно и того же стиля, въ которомъ писалъ Бетховенъ въ ту эпоху—финалъ (le retour) соло-сонаты: «Les adieux, l'absence, le retour» (op. 81). Темы различны, но въ общемъ распредѣленіи много родственнаго. Доказать это можно было бы только въ отдѣльномъ сочиненіи; мы ограничимся здѣсь однимъ указаніемъ.

Тональность c-dur въ allegro, какъ въ аріи Леоноры въ оперѣ, выражаетъ надежду; колоритъ соотвѣтствующаго мѣста въ allegro совершенно тотъ же, который приданъ рожкамъ въ аріи, напримѣръ въ 157-мъ тактѣ (31).

№ 31-й.



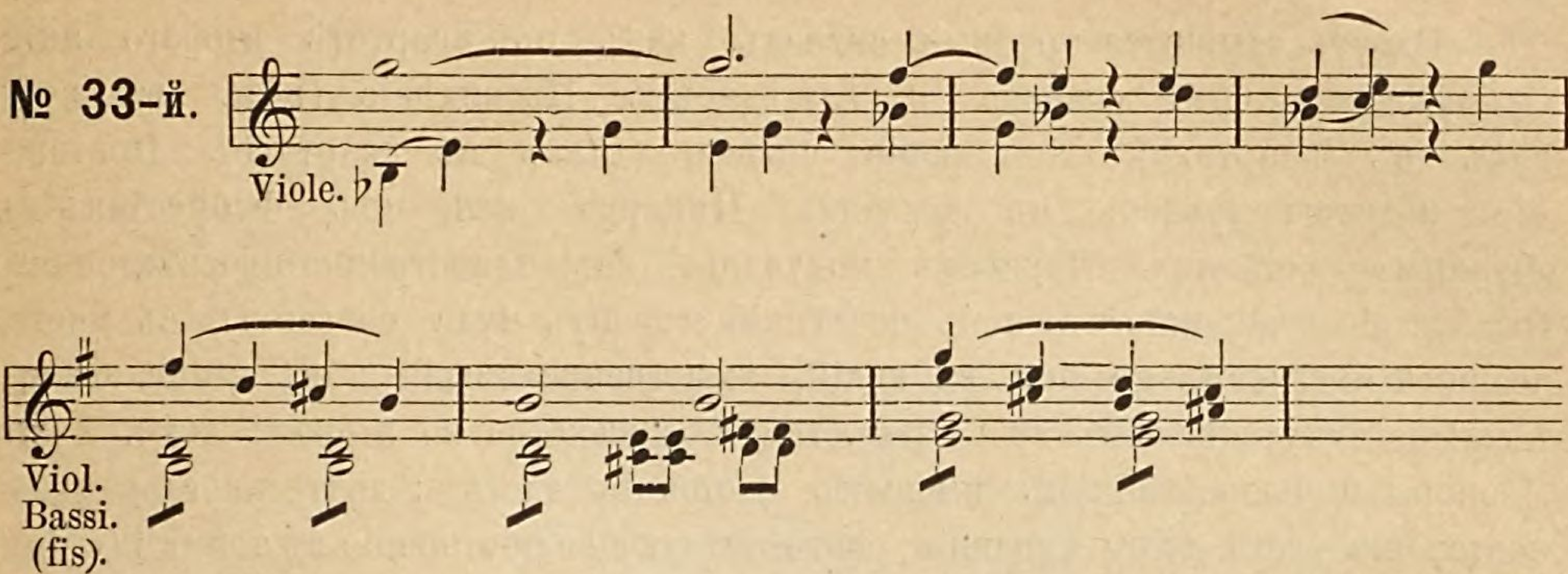
C-dur'ная увертюра оперы (четвертая) вполнѣ даже основана на колоритѣ тона рожковъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, слѣдовательно, на идеѣ геройскаго подвига Леоноры, живущей въ ея душѣ, «исполненной надежды». Но вернемся къ e-dur'ной увертюрѣ. Едва высокоподнимающіяся волны радостнаго свиданія выливаются въ нѣчто опредѣленное, (32)

№ 32-й.



какъ снова Флорестану во снѣ представляется страшная фигура Пицарро; сравните примѣръ № 11. Флорестанъ (все еще во снѣ) проливаетъ только слезы, какъ при появленіи Леоноры (въ интродукціи); здѣсь—продолженіе сна, и продолженіе той же музыки; измѣненный тактъ (4/4), обозначеніе allegro con brio вмѣсто adagio ничего не измѣняетъ въ сущности дѣла; сравните примѣръ № 3 и примѣръ № 13 въ діалогѣ Пицарро съ Флорестаномъ. Какъ въ увертюрѣ, такъ и въ оперѣ, Леонора остается нѣмой зрительницей, только душа ея точно паритъ то тутъ, то тамъ (33).

№ 33-й.



Отвлеченное содержаніе квартета втораго акта. Мотивъ Леоноры служитъ темой для обработки канона, положеніе голосовъ тѣсно сближенное, что обозначаетъ геройскую душу Леоноры, опирающуюся единственно на самое себя; въ себѣ самой она находитъ необходимую силу. Ярость злодѣя ростетъ, какъ рёвъ бури; онъ приближается къ своей жертвѣ съ обнаженнымъ кинжаломъ (34).

№ 34-й.



Вдругъ слышится трубный сигналъ, какъ въ квартетѣ втораго акта. Супружеская чета спасена и благодаритъ Провидѣніе (нота въ ноту, какъ въ квартетѣ). Повтореніе сигнала (какъ въ квартетѣ). Повтореніе молитвы (теперь въ ges-dur). Пицарро исчезаетъ Флорестанъ и Леонора — остаются. Переходъ модуляціи изъ таинственно-просвѣтленнаго (вслѣдствіе совершившагося въ послѣдній моментъ чуда спасенія), съ мистическимъ оттѣнкомъ ges-dur, въ яркій, женственно-мягкій тонъ g-dur: безмятежный, ликующій тонъ дуэта радостнаго блаженства во второмъ актѣ. Души Леоноры и Флорестана въ высшемъ состояніи экстаза: другими словами,— повтореніе всего дуэта свиданія; соотвѣтствующее повтореніе въ тоникѣ (c-dur) всей экспозиціи allegro, которое, до сихъ поръ, выражалось или въ c-dur, или въ e-dur. Не слѣдуетъ забывать, что все это сонъ, и Флорестанъ остается еще въ заключеніи, почему мотивъ Флорестана въ его аріи и въ интродукціи увертюры сохраняется (теперь въ e-dur, и какъ всегда главныя ноты выражены рожками), подъ вліяніемъ блаженства, явившагося въ сновидѣніи; изнемогаютъ послѣднія силы—поэтому pp, morendo. Спящій приближается къ моменту пробужденія въ одинокой тюрьмѣ; но, по смыслу увертюры, онъ просыпается, чтобы видѣть окружающее его счастье, чтобы обнять свою Леонору, чтобы привѣтствовать въ дѣйствительности спасеніе, являвшееся ему въ сновидѣніи; какъ? это объясняетъ увертюра. Блаженство супруговъ не знаетъ границъ:

> Послѣ невыразимыхъ страданій
> Такая превеликая радость!

Скрипки точно молніей сверкаютъ; отъ нихъ исходитъ торжествующій мотивъ Леоноры, колоссальнѣе, чѣмъ онъ былъ до сихъ поръ. Вся масса звуковъ ликуетъ, поднимается до небесныхъ блаженныхъ радостей, все выше и выше, какъ будто желая поглотить весь міръ, достигаетъ высшей степени человѣческаго чувства, граничащаго съ упоеніемъ отъ уничтоженія своей жизни (уменьшонный септимъ-аккордъ на fis; «a»—самая высокая нота въ мотивѣ, какъ и во всей увертюрѣ); финалъ составляетъ что-то въ родѣ побѣдной симфоніи на мотивъ Леоноры, сливающійся съ гимномъ радости изъ оперы.

Увертюра представляетъ одно изъ величайшихъ чудесъ симфоническаго искусства. Въ своемъ отвлеченномъ мірѣ чувствъ она несравненно выше оперы, въ которой Бетховенъ, подъ гнетомъ духа времени, не могъ вполнѣ слѣдовать своимъ идеаламъ, подчинялъ свое творчество понятіямъ и требованіямъ тогдашняго опернаго стиля, принаровливалъ свой стиль и развитіе, которое онъ могъ бы дать ему въ оперѣ, къ стилю Керубини, къ вѣнскому стилю Моцарта и къ другимъ вліяніямъ подобнаго рода. Въ оперѣ есть много лишняго, много слабаго—въ увертюрѣ все правдиво, сильно, вѣчно-прекрасно!—Вмѣстѣ съ Ленцомъ можно сказать, что эта увертюра по могуществу своей выразительности, своего художественнаго значенія, могла бы принадле-

жать идеальной оперѣ Бетховена, стоящей на одной высотѣ съ его симфоніями,—оперѣ, которую онъ не далъ намъ! Но несправедливы тѣ коментаторы, которые въ порывѣ восторга по поводу увертюры, не замѣчаютъ той чисто драматической задачи, поставленной ей композиторомъ, которая выражена въ увертюрѣ вовсе не загадочными іероглифами, но четкими буквами доступными для каждаго. Ленцъ тоже не обратилъ на это вниманіе, и переходя за границы конкретно-драматическаго значенія, дѣлаетъ примѣненія къ міровымъ и человѣческимъ судьбамъ, которыя сами по себѣ отвѣчаютъ величію произведенія, но существованіе которыхъ не достаточно вяжется съ драмой.

Повторяемъ, что музыкальный смыслъ долженъ конкретно примыкать къ данному произведенію, что съ другой стороны, объясненія должны быть объективны въ той степени, въ какой объективно всякое истинно-художественное твореніе. Чѣмъ ближе держаться текста, тѣмъ глубже будетъ пониманіе, тѣмъ больше откроется красотъ. Геніальныя творенія также неисчерпаемы, какъ сама природа. Что могли бы мы придумать тамъ, гдѣ за насъ уже подумалъ Бетховенъ! Стоитъ только прислушиваться къ его мыслямъ, стараться понять его инструментацію. Онъ говорилъ—мы должны понимать. «Qui habet aures audiendi, audiat». (Кто имѣетъ уши слышать, да слышетъ).

Данное нами объясненіе увертюры не удаляется ни на минуту отъ характеристикъ, сдѣланныхъ самимъ композиторомъ въ конкретныхъ мотивахъ; къ тому же мы старались подвести группировку своихъ объясненій по возможности ближе къ группировкѣ мотивовъ увертюры; тѣмъ не менѣе, мы не выдаемъ свои коментаріи къ увертюрѣ—вплоть до финальнаго presto—за непреложную истину, мы скорѣе предоставляемъ самимъ читателямъ рѣшить насколько наши объясненія справедливы и правдоподобны.

Что же касается *впервые здѣсь доказанной тождественности мотивовъ* интродукціи и allegro увертюры, то я, хотя не могу никому запретить держаться иного взгляда, признаюсь, не понимаю какія доказательства можно противопоставить нотнымъ примѣрамъ, приведеннымъ мною въ доказательство. Партитура Бетховена для всѣхъ доступна; сдѣланные мною изъ нея выводы математически послѣдовательны. Но если бы читатели, согласившись со мною на счетъ тождественности, доказанной такимъ образомъ, все таки сдѣлали бы возраженіе, что это тождество можетъ быть случайное, то я могъ бы съ одинаковымъ правомъ спросить, почему тождественность as-dur'ной темы въ интродукціи увертюры съ аріей въ оперѣ: «Въ дни жизненной весны» не есть также случайная? То же самое относительно эпизода трубнаго сигнала въ увертюрѣ и въ квартетѣ втораго акта. Если одно случайно, то и другое необходимо случайно, и также случайна могла бы быть ошибка переплетчика, помѣстившаго увертюру съ оперой «Фиделіо!». По теоріи г. доктора Ганслика можно вѣдь съ одинаковымъ успѣхомъ исполнять увертюру къ оперѣ Леонора съ баллетомъ «Прометей!» — и увертюру этого балета съ оперой «Фиделіо».

Тѣ, которые объясняли вполнѣ сознательную тождественность музыкальныхъ мыслей—простой случайностью, лишили Бетховена лавровъ, принадлежащихъ безсмертному поэту звука, отняли у него славу драматическаго писателя, достойнаго Шекспира, и низвели его до значенія ремесленника музыкальнаго дѣла.

Разборы, изъ которыхъ впослѣдствіи можетъ развиться наука сравнительной музыкальной анатоміи, я считаю полезными уже потому, что они служатъ истинному пониманію Бетховена, а тѣмъ самымъ служатъ и высшей философіи искусства. Я намѣреваюсь продолжать подобныя объясненія величайшихъ произведеній Бетховена, и желаю, чтобы мнѣ возражали; чѣмъ ожесточеннѣе будетъ споръ, тѣмъ плодотворнѣе будетъ возстановлена истина о Бетховенѣ!

Magna est veritas et praevalebit.

Залоги истиннаго музыкальнаго образованія въ С.-Петербургѣ *).

Въ любой изъ дѣятельности встрѣчаются два, враждебныя другъ другу, направленія. Одно—своекорыстное, гдѣ общественная польза служитъ только благовиднымъ предлогомъ для возвышенія или обогащенія собственной личности дѣятеля; другое—честное служеніе дѣлу, служеніе фанатическое, безкорыстное, гдѣ только въ рѣдкихъ случаяхъ возможно кое-какое примиреніе общей пользы съ частными выгодами, бо́льшею же частью и выгоды, и спокойствіе жизни, а иногда и положеніе въ свѣтѣ приносятся въ жертву возвышенной руководящей мысли.

По свойственной славянскимъ племенамъ нѣкоторой вялости въ практическихъ, житейскихъ дѣлахъ, нѣкоторой излишней уступчивости и терпѣливости, близко похожей на апатію, мы, русскіе, и въ дѣлахъ искусства и науки довольно охотно протягиваемъ шею подъ ярмо, которое вздумаетъ надѣть на насъ любой заѣзжій шарлатанъ, ловко смекнувшій, что земля, никѣмъ еще въ такомъ или такомъ отношеніи не вспаханная, можетъ сдѣлаться *обѣтован-*

*) «Сѣверная Пчела» 1862 г., № 124.

ною для него, не хуже, чѣмъ для кого нибудь другого. Res nullius cedit primo occupanti.

Такимъ образомъ, обладая природною музыкальностью, величайшими природными способностями и къ наукѣ музыкальной, и къ творчеству, и къ практическому проявленію музыкальныхъ даровъ, мы, русскіе, добровольно отдаемъ себя подъ гнетъ бездарныхъ иностранцевъ, подъ гнетъ музыкальныхъ «Янкелей», готовыхъ, какъ выразился Гоголь въ Тарасѣ Бульбѣ «вывѣтривать цѣлыя воеводства».

Мы и видимъ, что надъ нами глумятся эти заѣзжіе *музыкальные просвѣтители Россіи*, мы легко понимаемъ, напримѣръ, что составить хоръ изъ дилеттантовъ, не умѣющихъ ни пѣть, ни читать ноты и, затѣмъ, подъ дирекціей піаниста, ровно ничего въ капельмейстерскомъ дѣлѣ *несмыслящаго*, и *сразу* исполнять передъ публикою *труднѣйшее въ свѣтѣ* вокально-симфоническое произведеніе Бетховена—значитъ ни больше, ни меньше, какъ заявить публикѣ въ глаза, что ее въ грошъ не ставятъ, что тутъ о *настоящемъ дѣлѣ* и рѣчи нѣтъ, что все это нужно только для титула, для афиши, для *газетъ*, русскихъ и иностранныхъ. Мы это все, пожалуй и понимаемъ, да не протестуемъ, а напротивъ еще, позволяемъ за такую милую профанацію искусства и за явную насмѣшку надъ публикою, увѣнчать великаго піаниста-просвѣтителя лаврами, въ виду той самой публики, надъ которою онъ такъ грубо насмѣялся!

Мы, право, добры, какъ овечки. Мы бы понимать должны были, что Россію, при огромныхъ въ ней задаткахъ музыкальнаго чутья, чувства и смысла, вовсе не слѣдуетъ вести, въ дѣлѣ музыки, по узкимъ дорожкамъ, придуманнымъ и истоптаннымъ тупоголовыми нѣмецкими и французскими нотными профессорами.

Мы должны были бы видѣть ясно, что если піанистъ - виртуозъ изъ иностранцевъ, силою искательства и протекціи нашихъ меценатовъ, (!) захвативши себѣ въ руки нѣкоторое вліяніе, основываетъ музыкальное учрежденіе, во главу котораго, *кромѣ себя* (новичка въ капельмейстерскомъ дѣлѣ и профана въ музыкальной педагогикѣ) ставитъ лица, съ музыкальной стороны не только-что публикѣ, но даже самимъ себѣ неизвѣстныхъ,—то результатомъ такого учрежденія можетъ выйти конечно нѣкоторая польза для *внѣшней* репутаціи этого піаниста и... для каржановъ нѣкоторыхъ господъ немузыкальныхъ его сподвижниковъ, но для Россіи отъ такого заведенія нельзя ждать ничего, кромѣ положительнаго вреда, какъ отъ всего, гдѣ въ основѣ—ложь, обманъ, невѣжество, узковзглядность, своекорыстіе... Мы, повторяю, могли бы все это видѣть, быть можетъ, и *видимъ*, и *сознаемъ* ясно, но... дремлемъ въ своей славянской апатіи, а господа «Янкели» *не дремлютъ*, напротивъ того, то и дѣло, что накидываютъ *на всю* музыкальную дѣятельность въ С.-Петербургѣ и Москвѣ то такую, то другую уздечку, и вотъ скоро, съ основаніемъ вожделѣнной *для нихъ* консерваторіи, будущаго разсадника бездарныхъ музы-

кальныхъ чиновниковъ, станутъ въ своемъ благопріобрѣтенномъ воеводствѣ хозяйничать уже совершенно деспотически, стараясь *задавить* въ Россіи всякую музыкальность не изъ ихъ, «янкельской», партіи, употребятъ, изъ ненависти ко всему русскому, всѣ усилія, чтобы себѣ на пользу остановить во время всякое прямое, естественное развитіе русскихъ музыкальныхъ талантовъ.

Не одинъ уже разъ мнѣ случалось заявлять публикѣ взглядъ, здѣсь высказанный, заявлять всегда напрямикъ, безъ всякихъ дипломатическихъ околичностей.

Голосъ мой, какъ и очень понятно, оставался гласомъ вопіющаго въ пустынѣ. Что значатъ наши мысли, наши разсужденія, хотя-бы во всеуслышаніе, когда въ противуположномъ лагерѣ не слова, а *факты, дѣйствія* и весьма искуссное шарлатанство служатъ внѣшней, декоративной стороной этихъ фактовъ и дѣйствій.

Mundus vult decipi. Каждая въ свѣтѣ публика любитъ, чтобы ее обморачивали; наша, кажется, особенно какъ то страдаетъ этою слабостью.

Но теперь, на пользу *праваго дѣла*,—слава Богу, еще довольно въ пору!—явился передъ публикою одинъ блистательный фактъ, служащій отличною повѣркою трехгодичной дѣятельности господъ «патентованныхъ музыкальныхъ просвѣтителей» Россіи.

Явились въ Петербургѣ великолѣпные вокальные концерты, организованные первѣйшимъ въ Россіи вокальнымъ капельмейстеромъ, Гавріиломъ Іакимовичемъ *Ломакинымъ*, организованные частью изъ хора пѣвчихъ графа Шереметьева, частью изъ любителей и любительницъ пѣнія.

И вотъ, первый разъ послѣ многихъ, многихъ лѣтъ, публика наша услышала *истинное исполненіе* вокальныхъ концертныхъ пьесъ, большою массою голосовъ, разучившихъ свои партіи, *какъ слѣдуетъ*, и руководимыхъ дирижеромъ, *какъ слѣдуетъ*. Тутъ было въ хорѣ наростаніе или отъ едва слышнаго піаниссимо, почти шопота всею огромною массою голосовъ, до оглушительно-громкаго форте; тутъ была отчетливость, ясность каждаго звука, гдѣ эта ясность требовалась задачею музыки; тутъ были тысячи оттѣнковъ, невыражаемыхъ ни обыкновенными музыкальными звуками, ни письменнымъ языкомъ; тутъ было сліяніе массы голосовъ *въ одно цѣлое*, послушное малѣйшему мановенію дирижерской руки; тутъ было полное сліяніе исполнителей съ волею капельмейстера, полное сознательное сліяніе его воли съ духомъ исполняемыхъ пьесъ; тутъ слышалось столь рѣдкое въ Петербургѣ вѣяніе *истинной музыкальности*, истинной, теплой и чистой любви къ дѣлу—и результаты вышли дивные!

Публика петербургская (въ такъ называемыхъ концертахъ такъ называемаго «русскаго» (!) музыкальнаго общества и въ другихъ симфоническихъ концертахъ), совершенно отвыкшая отъ музыкальнаго исполненія хоровъ съ надлежащими *оттѣнками*, ощутила въ концертахъ Г. І. Ломакина какъ-бы совсѣмъ новыя неиспытанныя наслажденія и рукоплескала неистово.

Будемъ же хоть въ настоящемъ случаѣ, хоть въ видѣ исключенія изъ общихъ правилъ, нѣсколько послѣдовательнѣе въ нашихъ дѣйствіяхъ, въ нашихъ увлеченіяхъ, симпатіяхъ и антипатіяхъ! Остановимся на отрадномъ, утѣшительномъ фактѣ богатѣйшихъ вокальныхъ средствъ, составленныхъ почти исключительно изъ людей *русскихъ,* изъ любителей и любительницъ, собранныхъ и управляемыхъ отличнымъ знатокомъ своего дѣла, капельмейстеромъ *русскимъ* безъ малѣйшаго участія, а напротивъ при значительныхъ преградахъ со стороны гг. патентованныхъ музыкальныхъ просвѣтителей Россіи *)!

Фактъ существованія этихъ блистательныхъ концертовъ говоритъ самъ за себя, и говоритъ сильно. Пусть-же его говоръ не останется «гласомъ въ пустынѣ». Пусть всѣ, искренно любящіе музыку въ Россіи, поймутъ, что для *настоящей пользы дѣла* вовсе безполезны дорогія казенныя квартиры для экономовъ и интендантовъ патентованнаго музыкальнаго училища, что мы вовсе не нуждаемся въ *музыкальномъ чиновничествѣ* для размноженія бездарностей и посредственностей (этой гибели для искусства!), не нуждаемся въ патентованныхъ судьяхъ, которые будутъ раздавать преміи и дипломы *для поощренія къ занятіямъ безполезнымъ*, потому что каждый истинный талантъ никогда и не пожелаетъ подвергнуть себя оцѣнкѣ привиллегированныхъ педантовъ, невѣждъ и завистниковъ!

Пусть всѣ, кому въ самомъ дѣлѣ дорого музыкальное образованіе русскихъ, начиная съ первыхъ элементовъ этого образованія, кому дорого у насъ распространеніе необходимой для процвѣтанія искусства музыкальной грамотности, помимо всѣхъ громкихъ титуловъ и пышныхъ величаній,—обратятъ достодолжное вниманіе на основанную тѣмъ же ревностнымъ дѣятелемъ на своемъ поприщѣ, Г. І. Ломакинымъ, *безплатную школу пѣнія!*

Она открыта едва мѣсяцъ назадъ (18-го августа) въ залахъ медико-хирургической академіи, но учениковъ тамъ собирается уже около трехъ сотъ.

Взглядъ на музыкальное воспитаніе, на музыкальное ученіе въ нашей публикѣ, надо признаться, еще довольно дикъ.

Здѣсь царствуетъ еще, даже въ предметахъ самыхъ элементарныхъ, такое смѣшеніе понятій, которое, во всякой другой области ученія уже немыслимо.

Представимъ себѣ, что вы наняли учителя для своего ребенка съ тѣмъ, чтобы ребенокъ выучился грамотѣ, т. е. читать и писать, и сами не могли бы надзирать за ходомъ ученія.

Черезъ мѣсяцъ или два вы экзаменуете ребенка. Оказывается, что онъ читать еще вовсе не умѣетъ, едва разбираетъ буквы, *зато* выдолбилъ наизусть

*) Именно благодаря этимъ «преградамъ», оркестръ въ концертахъ Г. І. Ломакина, (11-го марта и 11-го апрѣля), не отличается ни полнотою, ни исправностью, такъ что выставленная на афишѣ 11-го апрѣля, «увертюра на русскія темы» даровитаго русскаго композитора, М. А. Балакирева, вовсе не могла быть исполнена.

два стихотворенія Пушкина, да одно Лермонтова, и декламируетъ ихъ довольно безсмысленно, т. е. точь въ точь какъ приказано учителемъ. Понятно, что такой результатъ для васъ весьма неутѣшителенъ и вы разумѣется поторопитесь отказать такому разумному учителю.

Теперь представьте себѣ, что вы ребенка *музыкѣ* желаете выучить (играть или пѣть), и съ этою цѣлью отдадите его въ науку патентованому наставнику (*профессору* музыки или пѣнія, какъ всѣ эти «янкели» себя величаютъ).

Не черезъ мѣсяцъ, а черезъ годъ или два, успѣхи вашего сына или дочери въ музыкѣ ограничатся тѣмъ, что ученикъ или ученица сыграютъ или споютъ нѣсколько пьесокъ задолбленныхъ tant bien que mal, подъ руководствомъ самаго профессора. Не то-ли же это самое, что два стихотворенія наизустъ, вмѣсто желаемой грамотности? *Читать ноты* ученикъ или ученица по инструментальной части, т. е. на фортепіано, еще могутъ какъ нибудь, въ тѣхъ счастливыхъ, но рѣдкихъ случаяхъ, когда попадется учитель, заботящійся именно о чтеніи нотъ. По части же *вокальной*—это уже не встрѣчается положительно *никогда*, такъ какъ все ученіе пѣть, по моднымъ у насъ итальянскимъ методамъ, ограничивается «выучкою *что нибудь спѣть*».

Итальянскіе профессоры пѣнія большею частью и сами то, въ чтеніи нотъ и музыкальной науки, совершенные невѣжды, и считаютъ все это дѣло неважнымъ и постороннимъ.

Слѣдствіемъ такого благодѣтельнаго порядка вещей, вотъ и выходитъ, что наши любители и любительницы, распѣвающіе съ шикомъ разныя каватины и аріи съ фіоритурками, становятся втупикъ, когда приходится спѣть вмѣстѣ à livre ouvert, въ два или три голоса, самую простую гармонію; не имѣютъ ни малѣйшаго понятія ни объ интервалахъ, ни о дѣленіи такта, ни о законахъ тональности (знанія которыхъ лежатъ основою вѣрности въ интонаціи).

Гавріилъ Іакимовичъ Ломакинъ, четверть столѣтія занимающійся вокальнымъ капельмейстерствомъ, развилъ себѣ *педагогическую* способность въ этомъ дѣлѣ до результатовъ изумительныхъ.

Каждый ввѣренный ему хоръ пріучается читать какую угодно пѣвческую музыку *прямо съ листа* — интонировать безъ погрѣшности, и столь же безошибочно,—называть по имени каждый данный музыкальный звукъ.

Въ отношеніи *грамотности* музыкальной для хороваго пѣнія это nec plus ultra. И не забудьте, что въ поющихъ, незамѣтно для нихъ самихъ, развивается почти всѣмъ русскимъ прирожденная способность къ гармоніи, къ вѣрному понятію модуляціи, контрапункта и всѣхъ сочетаній, на которыхъ зиждется самая сложная музыка.

Только при такой методѣ ученія, вмѣстѣ съ безконечнымъ *довѣріемъ* поющихъ къ *такому* капельмейстеру, могутъ выходить образцы исполненія, которыми Петербургъ любовался въ концертахъ 11-го марта и 11-го апрѣля.

Пусть какой нибудь другой хоръ, не говорю въ Петербургѣ, а *въ Европѣ* (европейски знаменитыхъ хоровъ я слышалъ въ Германіи довольно) сдѣлаетъ вступленіе *всей массы голосовъ* такимъ едва слышнымъ піаниссимо, едва уловимымъ для самаго тонкаго и привычнаго слуха, какъ хоръ, подъ управленіемъ Г. І. Ломакина, въ первыхъ тактахъ безподобной молитвы Моцарта «Ave verum corpus!»

Пусть въ какомъ нибудь «патентованномъ» концертѣ исполнятъ такъ деликатно—хоръ Мендельсона «Ожиданіе», массою въ 150 голосовъ, такъ вѣрно и отчетливо исполнятъ хоры безъ аккомпанимента изъ мессъ XV и XVI вѣковъ; пусть гдѣ нибудь пройдетъ дружнѣе и отчетливѣе фугованный хоръ Гайдна изъ первой части ораторіи: «Четыре времени года»!

Замѣтьте между прочимъ касательно выбора пьесъ, что, обладая и средствами надежными, и чрезвычайною опытностью, Г. І. Ломакинъ со своимъ хоромъ и со своими солистами (уже замѣчательными, какъ напримѣръ г-жа Бюдель) поостерегся однако *дебютировать* передъ публикой такими произведеніями какъ «Реквіемъ» цѣликомъ, или финалъ девятой симфоніи Бетховена.

Всему будетъ свое время, если, какъ надѣяться должно, публика наша прозритъ, догадается, гдѣ ее обморачиваютъ и гдѣ ей даютъ дѣйствительно музыкальныя наслажденія.

Чтобы сколько можно болѣе распространить свои практическія стремленія, чтобы придать имъ возможно большую популярность, Гавріилъ Іакимовичъ Ломакинъ издалъ брошюру: *Краткая метода пѣнія* для общаго (хороваго) ученія.

При всей краткости (всего 24 страницы текста съ нотными примѣрами), этотъ музыкальный учебникъ, въ простотѣ своей, можетъ принести пользу огромную, неисчислимую.

Онъ достоинъ того, чтобы быть принятымъ въ руководство по всѣмъ учебнымъ заведеніямъ, гдѣ изъ воспитанниковъ или воспитанницъ составляются хоры. Естественно, что и для *хоровъ пѣвчихъ при церквахъ* нельзя желать руководства лучше этого. Къ сожалѣнію, у насъ еще существуетъ предразсудокъ, будто-бы пѣнію *церковному* должно учиться по какимъ то совсѣмъ особымъ сокровеннымъ правиламъ! Какъ самый голосъ человѣческій въ церкви или въ концертѣ *все одинъ и тотъ же*, такъ точно и способы владѣть голосомъ всегда одни и тѣ-же, и пѣвческая грамотность для концерта и для церкви одна и та же.

Въ методѣ своей Г. І. Ломакинъ успѣшно примѣнилъ къ практикѣ циферную методу парижанина Эмиля Шеве́, нисколько, между тѣмъ, не покидая общепринятыхъ музыкальныхъ письменъ, т. е. *нотъ.*

Вслѣдъ за *одиннадцатью* краткими главами о знакахъ музыкальныхъ, о нотахъ, о паузахъ, ключахъ, тактахъ и гаммахъ, идутъ правила собственно *вокальныя*, *пѣвческія.*

Объяснена разница между *носовымъ* голосомъ, *горловымъ* и *удушливымъ*, изложены необходимыя для хорошаго пѣнія правила *вдыханія* и *выдыханія* и правила хорошаго вокальнаго звука.

Затѣмъ помѣщены вокальныя *упражненія* сперва по частямъ (или половинамъ) естественной гаммы, потомъ по интерваламъ (секунды, терціи, кварты и т. д.), затѣмъ діэзами, бемолями и бекарами, далѣе упражненія по гаммамъ (мажорнымъ и минорнымъ), упражненія для дѣленія нотъ, и наконецъ, въ видѣ прибавленія, для большей занимательности при ученіи, маленькія вокальныя пьесы *со словами*, на одинъ и на два голоса, и небольшіе не трудные каноны въ три и четыре голоса.

За практическое достоинство методы ручаются, повторяю, тѣ блистательные великолѣпные результаты, которые изумили нашу публику.

Чтобы провѣрить на дѣлѣ самый способъ обученія, стоитъ заглянуть въ основанную Г. І. Ломакинымъ безплатную вокальную школу. Быстрота успѣховъ неимовѣрная!

Остается желать, чтобы въ публикѣ нашлось полное сочувствіе къ этимъ столь благотворнымъ начинаніямъ, далекимъ отъ мишурнаго блеска шарлатанства, такъ вѣрно ведущимъ къ цѣли дѣльной, возвышенной и святой!

Пора намъ бросить манеру дивиться только *заѣзжимъ* искуссникамъ! Пора имѣть храбрость, и въ своихъ *русскихъ* музыкантахъ признавать прямыя достоинства.

Пора наконецъ прозрѣть, научиться отличать истинныя заслуги по искусству отъ заслугъ мнимыхъ!

Добросовѣстность г. Стелловскаго въ изданіи произведеній Глинки *).

Въ нумерѣ 50-мъ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей» нынѣшняго года явилась статья Н. В. Кукольника подъ заглавіемъ «Музыкальный вопросъ», гдѣ помѣщены слѣдующія *неопровержимыя истины*: «Слава и сочиненія художниковъ всѣхъ искусствъ составляютъ достояніе народа. Чѣмъ болѣе народъ образованъ, тѣмъ болѣе дорожитъ памятью своихъ художниковъ. Разумѣется, и на это святое чувство являются *спекуляторы*, и, сами не питая, да и не умѣя питать уваженія къ достойнымъ покойникамъ, *за деньги*, *для денегъ*, клевещутъ на нихъ нещадно...

«Въ литературѣ, а особенно въ музыкѣ, критическая очистка подлоговъ чрезвычайно-затруднительна, и спекуляція тутъ можетъ дѣйствовать весьма свободно. Частенько случается, писатель или музыкантъ напишутъ, отмѣтятъ мимолетную идею, которую потомъ, *за негодностью*, *бросаютъ*, которой впослѣдствіи и *сами стыдятся*, но не успѣютъ уничтожить оригинала, пронырливая спекуляція его отыщетъ, она *ничѣмъ не брезгаетъ*, *ничего не стыдится*,— и вотъ клевета на талантъ готова».

Поводомъ къ этимъ правдивымъ размышленіямъ былъ новоизданный у г. Стелловскаго и почти никому до толѣ неизвѣстный романсъ Глинки «*Сѣверная звѣзда*».

Изъ рекламы г. Стелловскаго, разосланной при афишахъ, на манеръ знаменитыхъ «простынь» Абиссинскаго маэтро, явствуетъ, что романсъ, «Сѣверная звѣзда», дѣйствительно написанъ М. И. Глинкою; *автографный оригиналъ* романса находится въ Императорской публичной библіотекѣ съ отмѣткой князя В. Ѳ. Одоевскаго (подарившаго эту рукопись библіотекѣ), что эта музыка сочинена *Глинкой* въ 1839 году, по случаю бракосочетанія Великой Княгини Маріи Николаевны.

Въ подлинности романса, за симъ, сомнѣнія не являются. Тѣмъ не менѣе, г. Кукольникъ правъ въ своихъ размышленіяхъ и въ своихъ требованіяхъ, относительно изданій г. Стелловскаго.

*) «Сынъ Отечества» 1862 г., № 124.

Правъ, во 1-хъ, по библіографическому сообщенію, постоянно дѣлаемому г. Стелловскимъ при изданіи имъ произведеній Глинки, никогда прежде еще ненапечатанныхъ. Издатели *посмертныхъ* произведеній (oeuvres posthumes) обязаны *всегда* снабжать изданія маленькимъ предисловіемъ или хоть отмѣткою, что рукопись новоиздаваемаго, неизвѣстнаго публикѣ произведенія (подлинная или въ засвидѣтельствованной копіи) «найдена тамъ-то, тогда-то или доставлена издателю такимъ-то». Безъ такого предваренія со стороны издательской, постоянно наблюдаемаго въ Германіи и во Франціи,—очень ясно, что *сомнѣнія* въ подлогѣ, иногда весьма обидныя для издателя, *неизбѣжны.*

Г. Стелловскій, слѣдовательно, долженъ въ настоящемъ случаѣ винить только самого себя. Свѣдѣнія, помѣщенныя въ «простынѣ», должны были имѣть свое мѣсто на самомъ изданіи романса «Сѣверная звѣзда».

Но гораздо важнѣе для насъ *правота дѣла* со стороны Н. В. Кукольника, *во вторыхъ*, т. е. не въ конкретномъ, настоящемъ случаѣ, *а вообще*, en principe, какъ въ отношеніи г. Стелловскаго, такъ и въ отношеніи другихъ подобныхъ ему спекуляторовъ «на имя» знаменитыхъ художниковъ.

Самъ же г. Стелловскій говоритъ въ своемъ *музыкальномъ* (?) *отвѣтѣ* (простынѣ тожъ), что о романсѣ «Сѣверная звѣзда», Глинка *нигдѣ* въ своихъ автобіографическихъ запискахъ не упоминаетъ.

Рукопись этого романса сохранилась у князя В. Ѳ. Одоевскаго и сомнѣнія въ подлинности на себя не навлекаетъ. Но есть ли свѣдѣнія, что Глинка *желалъ*, чтобы эта бездѣлка, написанная, какъ и князь В. Ѳ. Одоевскій объясняетъ въ письмѣ къ Н. В. Кукольнику (С.-Петербургскія Вѣдомости № 68),—*на случай и не для публики*, была издана въ свѣтъ? Когда самъ авторъ предалъ это маленькое, ничтожное произведеніе совершенному забвенію, то изданія этой бездѣлушки, есть ли *услуга* памяти автора и не правъ ли тысячу разъ Н. В. Кукольникъ въ своихъ замѣчательныхъ словахъ о спекулятивномъ духѣ издателей, которые *ничего* не уважаютъ и *ничего* не стыдятся, лишь бы *имя* извѣстнаго художника было выставлено какъ ярлычекъ, т. е. какъ способъ битья по карманамъ?

Тонъ и вся манера отвѣта г. Стелловскаго Н. В. Кукольнику обличаютъ въ издателѣ «*всѣхъ* произведеній Глинки» именно такого, на все готоваго рыцаря промышленности.

Статья его, разосланная при афишахъ (благо, что и на счетъ афишъ монополія въ его же рукахъ), хотя наименована «Музыкальный отвѣтъ», но *кричитъ* весьма не музыкально, а жестокимъ, никакъ не *разрѣшаемыми* диссонансами противъ литературныхъ приличій и противъ благородства въ образѣ мыслей.

Ѳедоръ, или (какъ онъ самъ подписывается на аранжированныхъ имъ романсахъ Глинки *) Федоръ Тимофеевичъ Стелловскій не только что не

*) Многими годами ранѣе возникшаго нынѣ вопроса объ упрощеніи русской орфографіи.

литераторъ, но довольно безграмотенъ (въ этомъ легко убѣдиться по грубымъ орфографическимъ ошибкамъ, щедро разсыпаннымъ въ русскомъ текстѣ всѣхъ его изданій). Ясно, что для реплики противъ опытнаго и всѣмъ извѣстнаго литератора, г. Стелловскій нанялъ себѣ адвоката или секретаря изъ людей, хоть немножко привыкшихъ держать перо въ рукѣ.

Статья кричитъ и громко,—лучшій знакъ, что противникъ г. Стелловскаго попалъ какъ разъ въ больное мѣсто; съ другой стороны, сама фактура рѣзкихъ диссонансовыхъ криковъ, самая неуклюжесть всего «отвѣта», начиная съ его безсмысленнаго заглавія, угловатость каждой фразы, нелогичность всѣхъ выводовъ, произвольность и *безвкусіе* сужденій, и, особенно явная, довольно-закоренѣлая вражда противъ Н. В. Кукольника, какъ художественнаго критика, тотчасъ обличили на мои глаза въ секретарѣ-наемникѣ г. Стелловскаго, нѣкоего «дѣятеля» по части статей объ искусствѣ, весьма для меня не безъизвѣстнаго. Прочитавъ только первыя строчки отвѣтной простыни, я прямо назвалъ *ея настоящаго* автора и послѣ узналъ что въ предположеніи своемъ не ошибся.

Секретаремъ г. Стелловскага явился делибашъ изъ того лагеря, откуда вышла въ свѣтъ большая статья о Брюловѣ, и, нѣсколько лѣтъ прежде, большая статья о М. И. Глинкѣ, наскоро слѣпленная изъ автобіографическихъ записокъ самого художника и кое-какихъ журнальныхъ статеекъ (бездарный трудъ, въ свое время вдоволь осмѣянный Н. В. Кукольникомъ inde irae!)

Въ пылу ратованья, делибашъ не сообразилъ даже, что пишетъ не отъ своего имени, а только по просьбѣ или найму нотнаго торговца; оттого первыя строки «музыкальнаго отвѣта» (въ простынѣ) вышли черезъ-чуръ забавны.

«Я всегда замѣчалъ, сказано въ отвѣтѣ, что статьи Н. В. Кукольника объ искусствахъ требуютъ нѣкоторыхъ легкихъ поправокъ, и много выигрываютъ отъ нихъ».

Кто же «это замѣчалъ»? *Кто* этотъ неизвѣстный еще публикѣ художественный критикъ? *Кто* этотъ строгій *судья* надъ статьями Н. В. Кукольника объ искусствахъ вообще?—Никто иной, какъ едва умѣющій подписать свое имя Ф. (Θ). Т. Стелловскій.

Со стороны секретаря—un péché par excés de zéle.

Делибашъ не сообразилъ, что десять дѣятельностей такихъ, какъ подвиги г. Стелловскаго, да на придачу столько же такихъ геройскихъ дѣятельностей, какъ ратованье противъ Брюлова, въ «Русскомъ Вѣстникѣ», никакъ не уравновѣсятъ и сотой доли значенія Н. В. Кукольника въ русской литературѣ.

Делибашъ не сообразилъ, что высказывая, подъ маскою г. Стелловскаго, собственное свое озлобленіе противъ Н. В. Кукольника и тѣмъ дѣлая свое нахальное ратоборство столько смѣшнымъ и презрительнымъ, онъ никакъ *не помогаетъ* тому, за кого нанялся адвокатствовать.

Наконецъ, въ пылу своего борзописанія, адвокатъ г. Стелловскаго не замѣтилъ, что полу-оправдавъ своего патрона по пункту романса «Сѣверная Звѣзда», оставилъ совершенно безъ отвѣта весьма логичное домогательство Н. В. Кукольника по *другимъ* пунктамъ, а именно, чтобы г. Стелловскій, какъ издатель многихъ, *доселѣ неизвѣстныхъ* произведеній Глинки, выставилъ въ своемъ магазинѣ *всѣ тѣ рукописи,* по которымъ онъ издалъ слѣдующія пьесы: 1) *дуэтъ* для баса и тенора (A-dur); 2) *хоръ* на смерть героя (C-moll); 3) *двѣ каватины* для пѣвицъ Този и Джулини; 4) *романсъ* «не осенній частый дождичекъ»; 5) *арія для баритона* (As-dur); 6) *увертюра-симфонія на круговую русскую тему.*

Обо всѣхъ пьесахъ подъ этими названіями есть свѣдѣнія въ авто-біографическихъ запискахъ Глинки, что они были когда то сочинены (о чемъ *знали* также многіе изъ интересовавшихся вообще произведеніями Глинки), но нѣтъ свѣдѣнія о томъ, *остались ли* и *у кого именно* рукописи этихъ сочиненій?

Слѣдовательно, пока г. Стелловскій не выставитъ въ своемъ магазинѣ (о чемъ благоволитъ увѣдомить публику) *рукописей,* по которымъ всѣ эти пьесы изданы (въ спискахъ произведеній Глинки, изданныхъ г. Стелловскимъ, всѣ эти пьесы показаны поступившими *въ продажу* хотя еще безъ объявленія цѣны)—*сомнѣніе въ подлинности* съ этихъ произведеній еще не совлечено. *А совлечь такое сомнѣніе и потому необходимо,* какъ замѣчаетъ Н. В. Кукольникъ, «что еще при жизни Глинки появились у г. Стелловскаго непозволительныя передѣлки нѣкоторыхъ романсовъ Глинки на два голоса, будто бы самимъ Глинкою, сдѣланныя, и вызвали автора къ публичному, посредствомъ газетъ, протесту противъ такого злоупотребленія имени».

Объ этомъ пунктѣ въ «Музыкальномъ отвѣтѣ» нѣтъ, *разумѣется,* ни полсловечка, а оно въ сущности, важнѣе всего прочаго. Если *самъ авторъ* протестовалъ противъ *непозволительныхъ продѣлокъ* какого нибудь изъ своихъ издателей, публика уже не должна имѣть къ дѣйствіямъ такого издателя ни малѣйшаго довѣрія.

Въ подкрѣпленіе сущей правды словъ Н. В. Кукольника, сообщаю здѣсь отзывъ самого *М. И. Глинки* о поступкахъ г. Стелловскаго, высказанный въ частномъ письмѣ къ В. П. Энгельгарду, въ Римъ, отъ 7-го апрѣля 1855 года *).

Любезнѣйшій баринъ

Василій Павловичъ!

На ваше милое посланіе изъ Рима въ коемъ вы описываете карнавалъ, не собрался отвѣчать по стеченію многихъ обстоятельствъ

. .

. .

Это обстоятельство не оставлю безъ объясненія его вамъ.

*) Письмо это въ подлинникѣ было предъявлено редакціи «Сына Отечества», при сообщеніи ей настоящей статьи.

Отчасти по просьбѣ X. X., но въ особенности по настоятельной просьбѣ Z. Z., я съ сестрой приняли дѣятельное участіе въ изданіяхъ *Стелловскаго*..... большой руки *): уговорили д..... П. И. Одеона уступить или продать ему (Стелловскому) права свои на «Жизнь за Царя« и «Руслана». Я, не взирая на слабость зрѣнія, *тщательно* пересмотрѣлъ переложенныя Z. Z. нумера, исправилъ ихъ (около половины всей оперы) и *позволилъ* даже изъ желанія поощрить издателя и Z. Z. къ дѣятельности, позволилъ, переложить на два голоса *два моихъ* романса «Жаворонокъ» и «Колыбельная пѣсня».

Къ молитвѣ, сочиненной мною въ Смоленскѣ, въ сентябрѣ 1847 года (prière pour piano sans paroles, a-dur), по совѣту Z. Z. подошли слова Лермонтова «Въ минуту жизни трудную». Я для пробы написалъ для Леоновой первую тему, она спѣла ее такъ удовлетворительно, что я дописалъ или лучше *устроилъ* всю молитву для хора, контральто (mezzo soprano) и оркестра.

Эта молитва продана за ничтожную цѣну Стелловскому; она появилась въ печати въ мартѣ, и что-же? Вмѣсто того, чтобы назвать ее просто молитвой (хотя по размѣру и характеру она даже имѣетъ право на названіе гимна или кантаты), г. Стелловскій издалъ ее подъ общей кличкой «Романсы и пѣсни М. И. Глинки»! Это не все: написанное для Леоновой, т. е. для контральто съ хоромъ, обозначено имъ для *сопрано съ хоромъ*, при томъ же обѣщаетъ издать публикѣ эту же молитву для *контральто* безъ хора! Спрашивается, когда молитва для сопрано съ хоромъ идетъ отъ нижняго la въ двѣ октавы до верхняго,—спрашивается, повторяю, на какихъ нотахъ пѣть будетъ контральтъ г. издателя?

Это неуваженіе меня взорвало; при первомъ свиданіи съ Z. Z., я рѣшительно объявилъ ему, что я не доволенъ издателемъ, что я требую, чтобы перемѣнить заголовокъ молитвы, и что *нѣтъ моего согласія* на переложеніе на 2 голоса *другихъ моихъ романсовъ*.

Дня три послѣ того объявленія сестра купила у издателя м...ка два полныхъ собранія моихъ пѣсенъ и романсовъ съ *разжалованною молитвою*. Въ этихъ двухъ собраніяхъ обрѣлись *Сомнѣніе* и *Уснули голубыя*, передѣланныя отвратительнымъ образомъ, вопреки моего непозволенія, и что еще лучше *подъ моимъ именемъ*.

Я протестовалъ въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», гдѣ сказано, что вышли-де два романса моихъ, переложенные на два голоса *неизвѣстно кѣмъ* и что я ихъ въ этомъ видѣ не признаю своими и въ заключеніе объявляю, что всѣ передѣлки безъ моего (признаннаго мною) имени признавать не буду, потому что не могу и не хочу брать на себя отвѣтственности *за чужія работы*...

*) Эпитетъ, которымъ М. И. Глинка снабжаетъ здѣсь г. Стелловскаго, не совсѣмъ удобенъ для печати.

90

Упомянутый въ письмѣ протестъ М. И. Глинки противъ изданія Ѳ. Т. Стелловскаго, помѣщенъ въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», *16-го марта 1855 года* (среда, № 59-й) въ концѣ фельетона, особою статейкою, подъ заглавіемъ «Необходимое объясненіе».

Въ дополненіе къ этимъ документальнымъ фактамъ слѣдуетъ прибавить, что отмѣтка (вѣроятно послѣ протеста Глинки), сдѣланная издателемъ на переложеніяхъ въ два голоса романсовъ *сомнѣніе*, *уснули голубые* и др., что на *два голоса* переложилъ эту музыку самъ г. Стелловскій, конечно, вводитъ *не литератора* Ф. Ѳедора Тимофѣевича въ разрядъ *композиторовъ*, но увы!— не снимаетъ съ него тяжкой отвѣтственности въ оскорбленіи святыни произведеній величайшаго русскаго музыканта. По законамъ гражданскимъ о собственности, г. Стелловскій, конечно, имѣетъ право напечатать мотивъ, «славься славься», хоть въ видѣ трепака, или арранжировать, напримѣръ, польку-мазурку изъ каватины Ратмира: «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость». Но такія передѣлки составляютъ *преступленія противъ искусства*, караемыя позорной казнію публичнаго смѣха или негодованія, или и того и другаго вмѣстѣ. Точно этой же казни заслуживаютъ и *дуэты*, сфабрикованные изъ романсовъ Глинки, и сфабрикованные, по словамъ судьи, нѣсколько знающаго толкъ въ дѣлѣ, а именно по словамъ самого Глинки «отвратительнымъ образомъ».

Прибавить къ мелодіи верхнюю терцію или, какъ выразился г. Стелловскій одному пріятелю моему, «прибавить другой голосъ *черезъ ноту*» еще никакъ не значитъ сдѣлать дуэтъ, особенно тамъ, гдѣ онъ вовсе не нуженъ, кромѣ того—для спекуляціи, гдѣ, между тѣмъ и смыслъ и мелодія романса положительно страдаютъ.

Такъ вотъ уваженіе къ памяти великаго композитора!

Вотъ уваженіе къ его *волѣ* столько опредѣлительно высказанной въ протестѣ отъ 16-го марта 1855 года.

А что сказалъ бы М. И. Глинка, еслибъ могъ видѣть ту самую молитву для меццо-сопрано съ «хоромъ», которую онъ въ письмахъ съ досадою называетъ «разжалованною» за одно помѣщеніе ея въ числѣ «романсовъ», явившеюся теперь въ печати въ такомъ изданіи, гдѣ, *кромѣ хора, выпущена еще значительная часть средняго развитія музыкальной мысли* и въ заглавіи торжественно красуются словечки: изданіе сокращенное и упрощенное Ф. Стелловскимъ?!

Счастье для Глинки, что онъ не дожилъ до такого грубаго оскорбленія своей музы ножницами г. Стелловскаго!

Идемъ далѣе. Всѣмъ извѣстно, что передѣлки, фантазіи, варіаціи, транскрипціи, которымъ служатъ основою чьи либо чужія музыкальныя мысли, относятся уже къ произведеніямъ, къ сочиненіямъ *арранжировщика*, *передѣлывателя*, а не первоначальнаго автора музыки, или избранной темы, послужившей матеріаломъ для передѣлки.

Квинтетъ изъ «Лучіи» Донидзетти, переложенный для фортепіано *Листомъ*, продается въ числѣ произведеній *Листа*, а не Донидзетти.

Элегія Яковлева «Когда дума *просилась* ты», положенная на два голоса *М. И. Глинкою*, принадлежитъ къ произведеніямъ *Глинки*, а не Яковлева.

Романсъ Вейрауха «Къ востоку», переложенный на три голоса *А. С. Даргомыжскимъ*, увеличиваетъ списокъ *его* произведеній, а не Вейрауха.

Точно такъ и переложеніе романсовъ Глинки на два голоса, сдѣланное нисколько не самимъ Глинкою, а *г. Стелловскимъ*, и притомъ противъ воли автора, должны быть помѣщены въ *полномъ собраніи произведеній* не Глинки, а Ф. (Θ.) Т. *Стелловскаго*.

Вмѣсто того чтобы *упрощать* и *сокращать* музыку Глинки, г. Стелловскій долженъ заняться поскорѣе *сокращеніемъ* и *упрощеніемъ* столько разъ перепечатаннаго имъ «полнаго» списка сочиненій М. И. Глинки. А именно, изъ этого списка должны быть вовсе исключены слѣдующія десять пьесъ:

«Сомнѣніе»—*на два голоса*.

«Колыбельная пѣсня»—*на два голоса*.

«Жаворонокъ»—также.

«Уснули голубыя»—также.

«Молитва» для контральто *безъ хора*. Изданіе *сокращенное* и *упрощенное*.

«Скажи зачѣмъ явилась ты»—на два голоса.

«Кто она и гдѣ она»—на *два* голоса.

«Я люблю ты мнѣ твердила»—также.

«Въ крови горитъ огонь желанья»—также.

«Я васъ люблю, хоть и бѣшусь»—также.

Если же и послѣ этого требованія, совершенно логическаго и вполнѣ согласнаго съ волей автора, ясно выраженной въ печатномъ протестѣ, г. Стелловскій,—при каждомъ случаѣ такъ кичливо выступающій жрецомъ-охранителемъ святыни Глинкиной музыки, — не перестанетъ *злоупотреблять* имя Глинки, т. е. прямымъ *подлогомъ* будетъ продолжать продажу всѣхъ этихъ десяти апокрифическихъ пьесъ въ числѣ произведеній *самого Глинки*, то выкажетъ уже безъ обиняковъ, насколько именно чтитъ память великаго композитора и какъ именно понимаетъ свои издательскія *права* и *обязанности*.

Г. Стелловскій выказалъ себя въ послѣднее время расположеннымъ ко рьяной и весьма дерзкой полемикѣ.

Предворяю его, что противъ моихъ нынѣшнихъ строкъ можетъ ополчаться сколько ему угодно, можетъ выпустить на меня хоть свору наемныхъ борзописцевъ, дальнѣйшей реплики съ моей стороны не дождется.

Любя музыку искренно и глубоко, считаю, что при каждомъ случаѣ, гдѣ вижу святыню искусства посрамленною черезъ нахальство или торгашество, мой долгъ: подать голосъ за правое дѣло,—прямо, открыто, съ поднятымъ забраломъ.

90*

На продолжительное-же и усиленное ратоборство противъ такого рода «рыцарей», какъ г. Стелловскій, не имѣю ни желанія, ни досуга.

Верди и его новая опера *).

Всесвѣтно-любимый современный композиторъ, кумиръ всѣхъ оперныхъ пѣвцовъ и оперныхъ публикъ отъ Палермо до Стокгольма, отъ Нью-Іорка до Сиднея, отъ Лиссабона до Москвы—въ настоящую минуту у насъ въ Петербургѣ и угощаетъ петербургскихъ диллетантовъ новымъ произведеніемъ, задуманнымъ и выработаннымъ для *петербургской* итальянской оперы. Событіе! событіе не маловажное! Событіе изъ числа рѣдкихъ, не легко повторяющихся. Въ двадцатыхъ годахъ нашего столѣтія, ту самую роль въ искусствѣ, что теперь Верди, игралъ Россини; только никакія въ свѣтѣ приманки не затащили бы баловня природы и счастія, лѣнтяя Россини, въ далекій и гиперборейскій Петербургъ. Верди, какъ истый сынъ *своего* времени, второй половины XIX вѣка, какъ человѣкъ практическій, для котораго муза—музой, а червонцы—червонцами, не отказался пріобрѣсть около двадцати тысячъ русскихъ рублей *впередъ*, подрядившись написать для Петербурга оперу—«tale quale» и, по приглашенію бывшаго директора петербургскихъ театровъ, прибыль на берега Невы. Это было еще въ прошлую зиму. Но въ прошлый сезонъ и партитура синьора Джузеппе еще не была совсѣмъ окончена къ сроку, и бывшая примадонна (г-жа Лагруа) не подходила подъ требованія композитора, вообще весьма взыскательнаго.

Нынѣшнюю примадонну для сильныхъ, патетическихъ ролей, г-жу Барбо̀, рекомендовалъ самъ Верди, и партію ея во всей новой оперѣ прямо разсчиталъ на средства и на манеру этой ново-ангажированной пѣвицы. *Всѣ* другіе артисты и артистки нашей итальянской труппы (за исключеніемъ г. Кальцолари, г-жи Фіоретти, г-на и г-жи Эверарди) нашли себѣ дѣло въ новой оперѣ знаменитаго маэстро. Костюмерамъ и декораторамъ работы было также не мало. Постановка вообще, говорятъ, стоила до шестидесяти тысячъ рублей (на постановку *трехъ* новыхъ оперъ *отечественныхъ* композиторовъ отпускается едва-ли *шестая* часть такой суммы. Пропорція любопытная въ своемъ

*) «Иллюстрація» 1862 г., №№ 244 и 245.

родѣ и не встрѣчаемая ни въ какой другой землѣ)! Наконецъ, долгія приготовленія, тяжелые труды цѣлой арміи исполнителей пришли къ своему результату.

Восьмидесятитысячная опера спущена съ верфи. Каково же вышло плаваніе этого новаго корабля? Успѣхъ или неуспѣхъ? «That is the question».

Позволимъ себѣ прежде сдѣлать маленькое отступленіе, чтобъ лучше «оріентироваться».

О Верди, какъ и вообще о герояхъ музыки, стоящихъ на *первомъ* планѣ въ извѣстную эпоху и въ извѣстной сферѣ, мнѣнія очень раздѣлены вотъ уже больше десятка лѣтъ. «Это—модный скоморохъ, гаеръ, поставщикъ музыкальныхъ пошлостей въ угоду крико-любивымъ, неистовымъ пѣвцамъ-недоучкамъ, и публикѣ съ испорченнымъ вкусомъ»—такъ съ негодованіемъ восклицаютъ приверженцы такъ называемой *серьезной*, *классической* (?) музыки, поклонники концертовъ Баха и квартетовъ Мендельсона.

«Это—вдохновенный лирикъ, увлекательный драматикъ, это—мелодистъ, исполненный неподражаемой прелести, это—великій художникъ, съ первыхъ звуковъ захватывающій сердце, это—могучій голосъ отъ души къ душѣ и высшее въ наше время выраженіе лучшей, т. е. итальянской музыки»—такъ съ восторгомъ восклицаютъ меломаны и приверженцы итальянизма, которыхъ имя «легіонъ» въ каждомъ образованномъ кругу.

Старая исторія! И Россини въ свое время возбуждалъ неистовые восторги итальяномановъ, и даже въ музыкальной Вѣнѣ, въ городѣ Гайдна и Моцарта, отодвинулъ на второй планъ великаго своего современника, колосса-*Бетховена* (въ двадцатыхъ годахъ нашего вѣка), а музыкальные книжники и фарисеи не уставали клеймить пезарскаго лебедя унизительными прозвищами кондитера, макаронщика и посмѣиваться надъ ошибками (будто-бы!) противъ гармоніи въ партитурѣ «Севильскаго цирюльника». Время взяло свое. Теперь мы знаемъ, что̀ такое *былъ* Россини для своей эпохи, и чѣмъ остался для нашей. Мы знаемъ, что россиніевскій идеалъ музыки съ очень немногихъ сторонъ только можетъ соприкасаться съ идеаломъ Бетховена, и что, значитъ, при «антагонизмѣ» въ направленіи художниковъ, нечего пенять на ихъ несходство.

Тиціанъ не похожъ на Рафаэля, Рембрандтъ на Тиціана, но ни у котораго изъ трехъ нельзя отнять титула художника *великаго*. Придетъ время, когда и на счетъ Джузеппе Верди войны враждующихъ партій поулягутся. Мнѣніе «хвалителей» поумѣрится въ диѳирамбическихъ восторгахъ, когда яснѣе выступятъ въ общее сознаніе многіе капитальные недостатки въ творчествѣ Верди, недостатки, отчасти общія всѣмъ итальянскимъ композиторамъ оперъ, отчасти зависящіе отъ индивидуальнаго характера вердіевской музыки и ея «идеаловъ».

Съ другой стороны, и «классики» должны будутъ уразумѣть, что *громадный*, *всесвѣтный* успѣхъ какого нибудь автора никогда не можетъ быть

безъ существенной причины, въ самихъ произведеніяхъ этого автора лежащей, что завладѣть массами всякаго рода публикъ невозможно безъ глубокаго внутренняго достоинства, безъ великаго *таланта*, близкаго къ геніальности.

На вѣсахъ *строжайшей* музыкальной оцѣнки, квартетъ изъ «Риголетто», напримѣръ, по драматической *правдѣ* и по обольстительной прелести звукосочетанія, долженъ занимать одно изъ высшихъ мѣстъ *всей* оперной литературы.

Это, разумѣется, не такая цѣломудренно-чистая музыка, какъ наприм., *тріо масокъ* изъ Моцартова «Донъ-Жуана». Но вѣдь и сюжетъ, и драматическая задача сцены въ «Риголетто» совсѣмъ противоположны цѣломудрію и чистотѣ. Если же какой нибудь моцартистъ нашелъ бы въ моей параллели *бласфему противъ искусства* и замѣтилъ съ усмѣшкою, что Моцартъ *иначе бы* развилъ и воплотилъ точно такую же задачу, то я отвѣтилъ бы: Моцартъ— не Верди, и Верди—не Моцартъ—это ясно; но въ *томъ* стилѣ, въ какомъ написана вся опера «Риголетто», сцена квартета въ послѣднемъ актѣ *вполнѣ* отвѣчаетъ драматической задачѣ въ каждомъ изъ четырехъ дѣйствующихъ лицъ и въ общемъ «аккордѣ» изъ ихъ характеровъ; дальнѣйшаго ихъ развитія *тутъ* нисколько и не требовалось. Оно только расхолодило бы сцену и ея неотразимое впечатлѣніе.

Какъ всякій могучій талантъ, Верди отражаетъ въ себѣ свою національность и свою эпоху. Онъ—цвѣтокъ своей почвы. Онъ — голосъ современной Италіи, не лѣниво-дремлющей или безпечно-веселящейся Италіи въ комическихъ и мнимо-серьезныхъ операхъ Россини и Донидзетти, не сантиментально-нѣжной и элегической, плачущей Италіи беллиніевской, а Италіи, пробудившейся къ сознанію, Италіи, взволнованной политическими бурями; Италіи, смѣлой и пылкой до неистовства.

Понятно, что художникъ, призванный быть органомъ такой эпохи своего народа, на первомъ планѣ долженъ обладать *силою и энергичностью* музыкальной мысли. Иногда эта энергія отразится въ рѣзкомъ ритмическомъ движеніи, даже въ *ущербъ* собственно-мелодическимъ качествамъ; иногда въ порывистыхъ возгласахъ на самыхъ высокихъ звукахъ мужскихъ и женскихъ голосовъ, въ ущербъ ихъ сохраненію,—иногда въ массивности и яркости силъ оркестровыхъ, доходя до преувеличенія и оглушительности. Понятно также, что при *такомъ* идеалѣ композитору весьма часто грозитъ опасность впадать въ крайности и переступать тонкую границу «эстетическаго приличія», отдѣляющую красоту отъ каррикатурности и безобразія.

Діаметрально-противуположный вѣчно-*спокойному* Россини, академически спокойному даже среди бушеванія альпійской бури въ увертюрѣ «Вильгельма Телля», Верди—весь страсть и порывъ (въ тѣхъ изъ своихъ партитуръ, гдѣ былъ истинно вдохновленъ).

Верди въ музыкѣ—близкая параллель рѣзкому, растрепанному романтизму «юной Франціи» 30-хъ годовъ; оттого у Верди есть внутреннее, почти

безсознательное влеченіе къ неистовымъ драмамъ В. Гюго. И въ самомъ дѣлѣ, «Hernani», «Le roi s'amuse» вышли, быть можетъ, лучше, эффектнѣе и ближе къ цѣли въ видѣ текстовъ для музыки, нежели какъ литературно драматическія произведенія. И отлично бы сдѣлалъ синьоръ Джузеппе, еслибъ и держался цикла гюговскихъ пьесъ, не трогая шекспировскаго «Макбета» (который ему не по плечу). Иллюстрировалъ бы онъ своею музыкою «*Венеціанскую актрису*» (Angelo, le Tyran de Padoue), которая теперь исковеркана для жалкой безцвѣтной оперы Меркаданте: «Il giuramento»; омузыкалилъ бы «*Маріонъ Деллормъ*»—сюжеты, которые сами такъ и просятся именно подъ перо Верди. «Маріонъ Деллормъ» притомъ сюжетъ, несравненно больше богатый, лучшій, больше изящный для сцены, нежели пресловутая «La Dame aux Camelias» г-на Дюма-младшаго, превращенная теперь во всесвѣтно-любимую и все-таки весьма мало эстетическую «Травіату» съ ея госпитальнымъ умираніемъ. Стремясь, по натурѣ своей, какъ и В. Гюго, къ антитезамъ, à tout prix—къ выпуклымъ контрастамъ, Верди, среди своихъ шумливыхъ, энергическихъ звукоизліяній, съ особенною любовью часто останавливается на оттѣнкахъ нѣжныхъ женственныхъ характеровъ. И въ роляхъ Джильды, Леоноры (въ Trovatore), доходитъ до тонкой психологической правды, которой и слѣдовъ не отъискать во всемъ, что писалъ, напримѣръ, блестящій Россини. Гибельная для пѣвцовъ и пѣвицъ манера Верди сгонять голоса въ ихъ высшій регистръ и достигать эффектовъ чрезъ крайній градусъ силы звучности, т. е. доходя до неизящныхъ *криковъ*—идетъ, естественно, рука объ руку и съ чрезвычайно шумною оркестровкою. Но эта внѣшняя сила—forza brutale—при любви маэстро къ антитезамъ, иногда уступаетъ мѣсто тонкимъ, нѣжнымъ, эфирнымъ звукосочетаніямъ флейтъ, гобоевъ, скрипокъ въ высокихъ регіонахъ и подъ сурдинку,—звукосочетаніямъ, часто весьма сродни эффектамъ Мейербера, Берліоза и Вагнера. Подражаніе Мейерберу вообще, стремленіе къ такому же, по мѣрѣ силъ и возможности, драматизму, иногда мрачному, въ такой же выпуклой характерности дѣйствующихъ лицъ, придаютъ музыкѣ Верди особый колоритъ, рѣзко отличающій его оперы отъ всѣхъ итальянскихъ маэстро и ихъ оперной фактуры. Но и въ Верди *рутина* еще сильна и еще весьма отдаляетъ «его идеалы» опернаго стиля отъ тѣхъ идеаловъ, куда стремится уже и куда должна стремиться драматическая музыка, намъ современная. Поклоненіе безобразному, чудовищному кумиру, *рутинѣ*, этому звѣрю, пожравшему многія замѣчательныя дарованія романскихъ племенъ, на итальянской оперной сценѣ и въ наше время—еще въ полномъ владычествѣ.

«*Такъ принято* пѣвцами, композиторами, и публикою»—«такъ писали *всѣ другіе*»—вотъ правило, которое для итальянскаго оперныхъ дѣлъ мастера важнѣе и сильнѣе всѣхъ на свѣтѣ законовъ и требованій поэтическихъ и эстетическихъ, хоть не ясно пробуждающихся въ каждой творческой душѣ.

Отъ этого «китаизма» въ искусствѣ, который такимъ грузомъ тяготѣетъ

надъ итальянцами, да во многомъ еще и надъ французами, происходятъ на оперной сценѣ курьезности, *невѣроятныя*, обижающія здравый смыслъ въ каждомъ зрителѣ и слушателѣ, непривыкшемъ *къ неизбѣжнымъ* (!!) *условностямъ* оперъ итальянскаго стиля, непредубѣжденномъ *силою моды и привычки* въ пользу этого *царства нелѣпости на сценѣ*, называемаго «Итальянскою оперою». Дѣйствительно, если въ области сценическихъ спектаклей вообще первое мѣсто въ отношеніи галиматьи, нескладицы, подъ предлогомъ блестящей приманки для глазъ, пышнаго разнообразія — ставятъ великолѣпные *балеты*, съ цвѣтистою чепухою (blühender Unsinn) ихъ программъ,—то, конечно, весьма не далеко ушли отъ этой безсмыслицы «Либретто» итальянскихъ оперъ, особенно когда они берутся не изъ *готовыхъ* уже драмъ, а стряпаются словесными приспѣшниками по заказу гг. маэстро. Однимъ изъ послѣднихъ образчиковъ *такого сорта* текстовъ для оперы, такой весьма не вкусной «ola potrida» разныхъ эффектовъ *въ угоду* композитору—либретто петербургской оперы синьора Верди. «Сила судьбы» (La Forza del destino). Въ чемъ сила въ этой «Силѣ», что за сюжетъ, и что за музыка на него?— объ этомъ поведу вамъ рѣчь въ слѣдующемъ №.

Въ то время, какъ Верди получилъ отъ бывшаго директора русскихъ императорскихъ театровъ приглашеніе написать оперу для петербургской итальянской сцены, воображеніе маэстро уже было занято сюжетомъ изъ испанскихъ нравовъ, предназначавшимся для мадридской сцены. Такъ какъ въ выборѣ сюжета маэстро рѣшительно ничѣмъ не былъ стѣсняемъ, то предназначенное для Мадрида онъ изготовилъ для Петербурга, зная, что и Мадридъ отъ него не уйдетъ въ послѣдствіи. И въ новой своей оперѣ, какъ во многихъ прежнихъ, Верди для своего текста взялъ готовую драму, по мрачности сюжета и по рѣзкости эффектовъ, отчасти, (но въ каррикатурѣ) родственную произведеніямъ Виктора Гюго. Словесная драма подъ тѣмъ же заглавіемъ, послужившая источникомъ музыкальной, написана нѣкимъ донъ-Анджело Сааведра, герцогомъ Ривасъ въ прозѣ и въ стихахъ, исполнена была въ первый разъ, въ 1835 г., въ Мадридѣ и, говорятъ, скоро сдѣлалась любимою и популярною въ Испаніи. Эффектомъ одной изъ сценъ драмы воспользовался въ свое время ловкій драматургъ Александръ Дюма, въ своемъ «Don-Juan de Marana». (Дюма, какъ извѣстно, мало стѣснялся правами литературной собственности, — il prenait toujours son bien ou il le trouvait, — такъ что даже «Коварство и любовь» Шиллера и Шекспирова «Гамлета», перекроивъ немножко на свой ладъ, онъ выпустилъ на одну парижскую сцену подъ *своимъ именемъ)*.

Въ чемъ же сюжетъ длинной-предлинной и безтолковой оперной канвы, заимствованной изъ драмы дон-Сааведра-де-Ривасъ? Постараюсь разсказать какъ можно короче.

Дон-Альваръ (г. Тамберликъ), сынъ вице-короля въ Перу, посланъ въ Севилью, чтобы выхлопотать прощеніе своему отцу, участвовавшему въ бунтѣ

противъ испанскаго правительства. Въ Севильѣ Альваръ встрѣтился съ дочерью маркиза Калатравы, Леонорою де Варгасъ (г-жа Барбо) влюбился въ нее и счастливъ взаимностью. При открытіи занавѣса, послѣ небольшой бесѣды съ отцомъ (г. Мео), Леонора ждетъ свиданья съ Альваромъ у себя въ комнатѣ, и когда онъ явился, соглашается бѣжать съ нимъ, какъ вдругъ входитъ отецъ; разгнѣванный противъ дерзкаго пришельца, и людямъ своимъ приказываетъ выбросить его изъ дому; Альваръ, защищаясь, берется за пистолетъ; остановленный Леонорою, онъ бросаетъ оружіе на полъ, но при паденіи пистолета, курокъ спускается, и пуля ранитъ маркиза въ грудь («сила судьбы!» forza del destino!)

Старикъ, умирая, проклинаетъ свою дочь. Занавѣсъ опускается.

Первый актъ, по краткости своей, составляетъ родъ пролога. Во второмъ актѣ, 1-я картина: внутренность испанской корчмы. Пляски. Ужинъ. Мелькаютъ эпизодическія лица; алкадъ (г. Марини), погонщикъ муловъ (г. Беттини), молодая цыганка-гадальщица (г-жа Нантье-Дидье). Драматическое назначеніе сцены: вывести передъ зрителями брата Леоноры де Варгасъ, донъ-Карлоса (г. Граціани), который, подъ видомъ странствующаго студента и подъ чужимъ именемъ, отыскиваетъ по Испаніи убійцу своего отца и сестру, считая ее участницею преступленія.

Въ этой же корчмѣ скрывается, въ мужскомъ платьѣ, и сама Леонора, но показывается только на минуту, въ глубинѣ сцены (!). Послѣ молитвы, вмѣстѣ съ хоромъ пилигримовъ (за сценою), всѣ, пожелавъ другъ другу доброй ночи, расходятся. 2-я картина: ночь передъ монастыремъ, съ освѣщенными изнутри готическими окнами. Каменный крестъ среди монастырской ограды живописно освѣщенъ луною. Декорація очень хороша. Является Леонора въ мужскомъ платьѣ. Она, преслѣдуемая раскаяньемъ и братомъ, ищетъ *навсегда* убѣжища въ *мужскомъ* монастырѣ (душеспасительное мѣсто для молодой красавицы). Преодолѣвъ недоброхотство грубаго превратника, монаха Фрамелитоне (г. де Бастини), Леонора дождалась наконецъ настоятеля монастыря (г. Анджелини) и объясняетъ благодушному старцу свое намѣреніе (длинный дуэтъ). Пріоръ соглашается, чтобы Леонора уединилась на жительство въ пустынныхъ скалахъ,—окружающихъ монастырь, и торжественною клятвою обязываетъ всѣхъ монаховъ свято хранить тайну касательно мѣстопребыванія новоприбывшаго пустынника, обязываетъ ихъ также клятвою чтобы никто изъ нихъ никогда не имѣлъ доступа къ пустыннику, дабы не тревожить его схимничества. Монахи (со свѣчами въ рукахъ) произносятъ торжественную клятву (большой хоръ). Въ третьемъ актѣ дѣйствіе въ Италіи, близъ Велетри. Лѣсистое мѣстоположеніе. Донъ-Альваръ въ монологѣ изливаетъ горесть своей души. Онъ тщетно искалъ смерти въ сраженіяхъ, тщетно старался смирить въ своемъ сердцѣ любовь къ Леонорѣ, съ которою, конечно, никогда болѣе не встрѣтится (большая арія тенора). Звукъ оружій прерываетъ мечтанія Альвара. Онъ спѣшитъ на шумъ и (за сценою) спасаетъ

какого то офицера отъ напавшихъ на него бандитовъ (свѣденія эти, по необходимости, почерпаю изъ «либретто:»—по *сценическому* дѣйствію смыслъ этой драмы (!) также неудобопонятенъ, какъ смыслъ балета безъ программы). Оказывается, что спасенный Альваромъ незнакомецъ—Карлосъ де Варгасъ (foza del destino!). Враги, не зная другъ друга въ лицо, клянутся во взаимной дружбѣ на всю жизнь, но каждый не говоритъ другому своего *настоящаго имени* (хороша дружба!). Перемѣна декораціи: перевязочный пунктъ на полѣ сраженія. Вдали грохочутъ пушки. Вскорѣ приносятъ на носилкахъ раненнаго Альвара. Дон-Карлосъ хлопочетъ около своего друга и старается его успокоить надеждою на выздоровленіе и на полученіе ордена «Калатавры»; Альваръ при этомъ словѣ вздрагиваетъ и погружается въ печальную думу. Ожидая скорой смерти, Альваръ поручаетъ своему другу ключикъ отъ своихъ вещей, съ уговоромъ, въ случаѣ смерти Альвара, сжечь всѣ его бумаги. Братъ Леоноры обѣщаетъ, но, оставшись одинъ, впадаетъ въ сомнѣніе, не дон-Альваръ-ли этотъ раненый офицеръ? Отчего онъ вздрогнулъ при имени Калатавра? Мучительное подозрѣніе одолѣваетъ Карлоса. Онъ наконецъ не властенъ надъ собою, идетъ къ вещамъ Альвара, открываетъ ихъ и находитъ портретъ своей сестры. Въ минуту бѣшеной ярости противъ убійцы отца, полковой хирургъ приноситъ вѣсть Карлосу, что пуля изъ раны Альвара вынута, и жизнь его внѣ опасности. «Спасенъ! будетъ жить—для моего мщенія». (Разгаръ мстительности составляетъ «кабалетту» аріи, которой первая половина, т. е. анданте, кончилась какъ разъ до появленія хирурга съ извѣстіемъ. Все *какъ по штату* положено).

Еще перемѣна декораціи. Лагерь. Бездна маркитантовъ, — кажется, больше чѣмъ воиновъ. Между маркитантами цыганка Преціозилла. Пляски. Сцена съ евреемъ-торговцемъ (г. Беттини) совершенно вводная; военная пѣсня Преціозиллы съ припѣвомъ всего хора «Rataplan»; сцена Фра-Мелитоне (и онъ попалъ въ Италію!), оратора съ бочки (нѣчто въ родѣ проповѣди капуцина въ Шиллеровомъ «Лагерѣ Валленштейна»)—тоже ни къ чему. Наконецъ опять появляются главныя дѣйствующія лица: Альваръ и Карлосъ. Братъ Леоноры поклялся отомстить за смерть своего отца, и теперь, когда Альваръ оправился послѣ раны, онъ вызываетъ его на дуэль. Оба идутъ быстро со сцены. Возвращается одинъ Альваръ, проклиная свою участь, которая вновь сдѣлала его убійцею (forza del destino). Солдаты бѣгутъ на сраженіе. Альваръ, какъ милости, испрашиваетъ у неба смерти въ бою и даетъ обѣтъ, въ томъ случаѣ, если не погибнетъ на войнѣ, идти въ монахи.

Громкимъ голосомъ отчаянія и рѣшимости Альвара оканчивается третій актъ.

Въ четвертомъ актѣ дѣйствіе опять въ прежнемъ монастырѣ. Галлерея въ монастырскомъ дворѣ, ярко освѣщенная солнцемъ. Декорація прелестная! Толпа нищихъ, которымъ Фра-Мелитоне раздаетъ супъ, ругаясь направо и налѣво и даже замахиваясь на нищихъ половникомъ (сцена, долженствующая

смѣшить, какъ шуточная интермедія среди серьезной драмы!). Изъ разговора Фра-Мелитоне съ пріоромъ, слушатель (но только *очень* внимательный) можетъ узнать, что въ монастырѣ есть новое лицо, братъ Рафаилъ, т. е. дон-Альваръ. (Поступилъ не въ какой нибудь монастырь—мало ихъ въ Испаніи а непремѣнно *въ этотъ*, гдѣ спасается и Леонора. Какая естественность въ ходѣ событій!) Является дон-Карлосъ, котораго всѣ мы считали убитымъ (поминутно умираютъ и оживаютъ!), требуетъ къ себѣ Альвара на пару словъ и опять вызываетъ его на дуэль.

Альваръ, удалившись отъ міра и всѣхъ его треволненій, старается отклонить отъ себя поединокъ, въ которомъ, быть можетъ, опять на свое мученье останется побѣдителемъ; но Карлосъ неумолимъ въ своей мести. Чтобы довести Альвара до кровопролитія, онъ называетъ его трусомъ. Опять идутъ сражаться. Перемѣна декораціи. Пустынныя скалы, среди которыхъ, подъ видомъ отшельника, живетъ Леонора. Въ элегической аріи она выражаетъ вѣчную печаль души своей и вѣчную любовь къ Альвару; потомъ опять скрывается въ пещеру. Приходятъ дуэлисты—шпаги ихъ скрещаются, и дон-Карлосъ падаетъ. Альваръ въ отчаяніи зоветъ на помощь къ раненому, звонитъ у входа̀ въ жилище отшельника. Тотъ выходитъ, и Альваръ узнаетъ въ немъ свою Леонору (forza del destino!); Леонора бросается къ раненому и узнаетъ въ немъ своего брата (forza del destino!). Умирающій Карлосъ еще все сосредоточивается на мысли о мести, и когда Леонора приближается, чтобы обнять его, онъ закалываетъ ее кинжаломъ. (Forza del destino!). Между тѣмъ на шумъ и тревогу, во время страшной грозы, съ ослѣпительнымъ блескомъ молній, сходится весь монастырь—всѣ въ ужасѣ надъ мертвыми тѣлами; въ эту минуту Альваръ, доведенный до крайняго предѣла отчаянья, бросается съ высокой скалы въ пропасть (Forza del destino!). Тяжело даже пересказывать такую великолѣпную чепуху! Одна беззастѣнчивость фельетониста въ «Journal de St.-Petersbourg.» (28-го октября) могла въ этомъ наборѣ безсмысленныхъ сценъ найти превосходную, серьезную драму. Но это не удивительно. На что не способенъ французскій фельетонистъ, пишущій о музыкѣ? удивительно, напротивъ, что такой опытный оперныхъ дѣлъ мастеръ, какъ Верди, не позаботился пріискать себѣ задачу потолковѣе и повдохновительнѣе, нежели эта испанская пародія на драму!! Или синьоръ Джузеппе думалъ, что *для русскихъ* и то еще будетъ слишкомъ хорошо. Что̀ дескать понимаютъ эти сѣверные варвары, эти медвѣди! Имъ была бы *опера* съ Тамберликомъ и Граціани, и дѣло съ концомъ, и двадцать тысячъ русскихъ рублей у меня въ карманѣ. Но на дѣлѣ,—кромѣ рублей—вышло не совсѣмъ такъ. Можно быть убѣждену, что если композиторъ нашей эпохи берется писать музыку на плохое либретто, — и самая музыка будетъ плоха. Въ прежнія времена еще случались исключенія изъ этого очень логическаго условія. Въ наше время что-то не случаются, и новая опера Верди «Сила Судьбы» своимъ «безсиліемъ» служитъ новымъ подтвержденіемъ законной

неразрывной связи между либретто и музыкой и ихъ взаимной зависимости другъ отъ друга.

Драма, въ которой нельзя чувствовать ни малѣйшей симпатіи ни къ одному изъ дѣйствующихъ лицъ, произвела и музыку столь же несимпатическую. Композитору рѣшительно нечѣмъ тутъ было вдохновиться,—онъ и не вдохновился; нечѣмъ было увлечься и увлечь за собою исполнителей и слушателей, — онъ и не увлекся и не увлекаетъ. Пьеса, въ которой все сшито будто бѣлыми нитками, не сдѣлалась «выносимѣе» отъ музыки; напротивъ, музыка—по необходимости, растягивая каждую сцену, сдѣлала еще чувствительнѣе тоскливое однообразіе и безтолковость содержанія. Вся длинная, предлинная пьеса—проходитъ въ дуэляхъ между Альваромъ и Карлосомъ; вся музыка—изъ дуэтовъ между теноромъ и баритономъ. Ни одного терцета или квартета, ни одного большаго «morceau d'ensemble», кромѣ коротенькой, вечерней молитвы въ первой картинѣ втораго дѣйствія. Хоры (которыхъ много), являются какъ-то эпизодически, некстати; точно также некстати, какъ и обѣ эпизодическія роли: молодой цыганки и бранчиваго монаха. Ясно, что маэстро хотѣлъ угодить синьору Дебассини и синьорѣ Нантье-Дитье, давъ имъ довольно большое участіе въ оперѣ. Но какъ оба характера эти являются чисто «hors-d'oeuvre», то и ни малѣйшаго интересса не возбуждаютъ. Жалко трудовъ со стороны исполнителей этихъ двухъ ролей. Но не менѣе жалко и исполнителей главныхъ персонажевъ. Женская главная роль, отчетливо и энергически исполненная примадонною съ голосомъ симпатическимъ, но... хрупкимъ, не имѣетъ ни одной сцены особенно рельефной, благодарной ни для игры, ни для пѣнія.

Въ безконечныхъ дуэтахъ между Тамберликомъ и Граціани только одна сцена—въ галереѣ монастыря (въ четвертомъ актѣ), довольно хороша по драматическому положенію (именно тому, которымъ воспользовался и А. Дюма), лучше всего прочаго и по музыкѣ. Все остальное, безъ исключенія—вяло и однообразно до невѣроятности, и еслибъ не было мастерски передано исполнителями, было бы невыносимо плохо. Ясно, что такой опытный, почти исписавшійся авторъ, какъ Верди, не могъ не выказать кое-гдѣ своего мастерства въ этой оперѣ. Есть хорошія вещи, кромѣ указанной сцены—въ дуэтѣ Леоноры съ пріоромъ (вторая картина втораго акта), въ дуэтѣ пріора и Фра-Мелитоне (первая картина четвертаго акта), въ молитвѣ общимъ хоромъ (первая картина втораго акта).

Есть мѣста замѣчательныя по рельефности и даже новизнѣ оркестровки (сцена Леоноры во второй картинѣ втораго акта,—лоскуточекъ музыки, живописующій сраженье во второй картинѣ третьяго акта), но есть и въ оркестровкѣ, въ свою очередь, пошлости непозволительныя даже для итальянца, напримѣръ, длиннѣйшее и скучнѣйшее соло кларнета, которое служитъ интродукціей къ третьему акту, приготовляя сцену тенора. Понятно, что Верди

хотѣлъ услужить виртуозу-земляку (Каваллини), а фантазіи то по заказу не хватило.

Недостатокъ фантазіи въ композиторѣ въ этой оперѣ отражается вездѣ, отъ начала пьесы до конца. Хотя вообще четвертый актъ задуманъ и выдержанъ получше предыдущихъ (писанъ, вѣроятно, раньше, и *не* для Россіи), маэстро постоянно обкрадываетъ здѣсь самого себя. Слышатся цѣликомъ фразы то изъ «Травіаты», то изъ «Маскарада». Между тѣмъ, нѣтъ ни одной свѣжей, ясно вылившейся сцены, которыхъ, по крайней мѣрѣ, *двѣ или три* встрѣчаются въ каждой изъ прежнихъ вердіевскихъ оперъ. Здѣсь онъ старался быть поэффектнѣе, собирая со всѣхъ сторонъ эффекты «au bon marché»; напримѣръ: конецъ первой картины втораго акта («buona notte» въ сценѣ корчмы)—не больше, какъ утрированный парафразъ «buona sera» изъ «Barbiere», идея хора «Rataplan»—прямо изъ «Гугенотовъ»; оттуда же, изъ сцены благословенія оружія—шумный хоръ клятвы монаховъ; заключительная выходка тенора въ концѣ третьяго акта напоминаетъ и Арнольда Мельхталя въ послѣдней его сценѣ въ «Вильгельмѣ Теллѣ», и бравуру Манрико въ третьемъ актѣ «Trovatore». Но что тамъ на мѣстѣ, очень эффектно и увлекаетъ—здѣсь не на мѣстѣ и только смѣшитъ. О музыкѣ для танцевъ, тоже съ *покушеніемъ* на мейерберовскій стиль въ корчмѣ и еще какія-то пляски въ лагерѣ)—и говорить не стоитъ. Удивляться надо, какъ балетмейстеры согласились заставить фигурантовъ танцовать подъ эти нисколько нетанцовальныя, безтолковыя и некрасивыя фразы. А на постановку, на превосходныя декораціи, на роскошные костюмы (нисколько не XVIII вѣка, какъ сказано въ либретто, а скорѣе изъ начала XVI) денегъ пошло много. Говорятъ—до шестидесяти тысячъ!... Декораціямъ и постановкѣ вообще много апплодировано.

Маэстро Верди въ мнѣніи своемъ о сѣверныхъ варварахъ зѣло обманулся. «Скиѳы» оцѣнили его новую оперу, противъ чаянья, прямо по достоинству. Не ошикали ее сплошь, только изъ учтивости, изъ гостепріимства:—*сами* позвали, да сами же и выругаемъ.

Бѣда была бы русскому композитору, еслибъ онъ съ *такою* оперой выступилъ на судъ петербургской публики. Постановки *такой*, какъ для Верди, ему бы и во снѣ не видать; партитура такъ и явилась бы передъ судьями во всей своей нищетѣ. Къ *своему*, *не модному, не прославленному*, всѣ были бы во сто разъ строже. Воспослѣдовало бы полное «fiasco» со всѣми возможными скандалами... И по дѣломъ! Вкусъ нашей публики, въ послѣднее время, значительно развился. Еще немного побольше самосознанія, довѣрія къ своему взгляду и суду, убѣжденія, что въ дѣлахъ художественной критики русскіе могутъ оставить далеко за собою и французовъ и нѣмцевъ, ужъ не говоря объ итальянцахъ и англичанахъ, побольше самоувѣренности, довѣрія къ собственнымъ силамъ—и дѣло пойдетъ на ладъ. Есть утѣшительный слухъ, что новый директоръ русскихъ театровъ будетъ обращать преимуще-

ственное вниманіе на таланты русскіе и отодвинетъ чужеземную оперу немножко на второй планъ. Ахъ! когда бы такъ? Дайте намъ ходъ, просторъ, авось, впослѣдствіи, не одинъ «Лазаревъ» будетъ представителемъ русскихъ композиторовъ и за границей.

„Волшебный стрѣлокъ“ *).

Бенефисъ О. А. Петрова, 26-го ноября.

Въ прошломъ году, ветеранъ оперной нашей труппы отпраздновалъ, въ свой бенефисъ, двадцати-пятилѣтіе своей ревностной службы искусству въ роли *Сусанина*, отпраздновалъ вмѣстѣ съ двадцати-пятилѣтіемъ самой оперы, составляющей гордость русской музыки и русскихъ музыкантовъ. Въ нынѣшнемъ году, бенефисъ О. А. Петрова—опять праздникъ для истинныхъ любителей музыки въ Петербургѣ: возобновленіе на *русской* оперной сценѣ неувядающаго въ своей прелести дивнаго произведенія германской музы, Веберова «Фрейшюца» (Волшебный стрѣлокъ). Пишущій эти строки не скроетъ отъ читателя своей всегдашней особенной симпатіи къ этой оперѣ съ самыхъ дѣтскихъ лѣтъ. «Фрейшюцъ» заставилъ меня полюбить всею душою театръ и музыку, «Фрейшюцъ» всегда казался мнѣ гораздо выше, гораздо поэтичнѣе пресловутаго «вѣнца» всей (будто бы) драматической музыки—Моцарта «Дон-Жуана»; «Фрейшюца» и теперь я не могу слушать безъ слезъ, самыхъ отрадныхъ.

Нѣтъ, господа, не съ Моцарта вовсе, не съ «Дон-Жуана», гдѣ столько рутиннаго итальянизма *того* времени, и не съ «Волшебной флейты», гдѣ столько пошлостей, столько ребячества, въ угоду грубому вкусу вѣнскихъ простолюдиновъ, не съ этихъ оперъ, уже устарѣвшихъ для насъ, начинается важная эпоха германской и всесвѣтной драматической музыки, а прямо со вдохновеннаго Веберова «Фрейшюца». Вотъ гдѣ поэзія содержанія, наивная, простодушная, какъ сама Агата, поэзія, вся проникнутая ароматомъ богемскихъ лѣсовъ и неразлучныхъ съ ними фантастическихъ народныхъ легендъ, нашла себѣ полное выраженіе въ звукахъ чарующихъ то прелестью, то мрачностью и всегда глубиною психологической правды, вѣрностью и характера, и

*) «Иллюстрація», 1862 г., № 248.

положенія, и ландшафтной обстановкой (тогда какъ пейзажности и слѣдовъ нѣтъ въ Моцартовой музѣ). Одно досадно въ этой оперѣ—она складомъ своимъ не выходитъ изъ довольно тѣсныхъ рамокъ «оперъ съ говоромъ» (собственно не оперъ еще, а увеличенныхъ «Singspiel»), столько любимыхъ въ первыя десятилѣтія нашего вѣка. Теперь этому складу, весьма устарѣвшему, помочь трудно, *почти* невозможно: потому что *речитативы*, какъ ихъ придѣлалъ, напримѣръ, Берліозъ, не помогаютъ, а своею тяжеловатостью только вредятъ общему впечатлѣнію.

Итакъ, прежде всего искренняя благодарность нашему О. А. Петрову за возобновленіе такого сокровища въ свѣжей постановкѣ и обстановкѣ. Но тутъ же сейчасъ и искреннее сожалѣніе. Ужъ если ставили *вновь* эту оперу послѣ больше чѣмъ трех-лѣтняго промежутка, если тщательно обставили ее *новыми* исполнителями, зачѣмъ было не позаботиться и *о новомъ переводѣ текста?* Теперь опера играется по старинному переводу, или лучше сказать по *уродливой передѣлкѣ* изящнаго текста однимъ театраломъ двадцатыхъ годовъ нашего вѣка. Но что́ было *сносно* тогда, во время литературы Шишкова et consortes, то, право, *невыносимо* теперь, черезъ сорокъ лѣтъ. Взгляните хоть на афишу оперы: «Волшебный стрѣлокъ»—по русски ли это?

Смыслъ нѣмецкаго заглавія («Der Freischütz») означаетъ: стрѣлокъ *заколдованными* пожалуй «волшебными» пулями, но «вольный» или «волшебный» стрѣлокъ можетъ быть что нибудь значило въ 1824 г., теперь ровно ничего не значитъ *).

Далѣе: между дѣйствующими лицами встрѣчаемъ *Оберона, пустынника.* Въ нѣмецкомъ текстѣ просто «пустынникъ», Eremit. Зачѣмъ же залетѣло тутъ имечко «Оберона—царя эльфовъ» вовсе изъ другой оперы Вебера, имя языческаго божества, весьма неприличное святому старцу-отшельнику? А вотъ изволите видѣть, этимъ мы обязаны *вкусу* г. переводчика-театрала. Онъ вѣроятно остался недоволенъ *простотою* оригинальнаго текста и усластилъ его собственными изобрѣтеніями. Такимъ образомъ, въ печатномъ изданіи перевода красуется вмѣсто старца-пустынника какой то Оберонъ, *благодѣтельный волшебникъ*, который являлся въ прежнія времена и на сценѣ въ красной

*) Заглавіе «Фрейшюца», именно отъ его «нѣмецкости», его «германизма» не посчастливилось ни на какомъ другомъ языкѣ. Французы *передѣлали* (!) оперу, назвавъ ее «Robin de bois» (по имени одного лѣснаго дьявола *французскаго*). У итальянцевъ опера называется «Il franco arciero»—тоже довольно нескладно; arciero (archer) напоминаетъ стрѣлка *изъ лука*, тогда какъ здѣсь дѣло идетъ о ружейныхъ выстрѣлахъ. Берліозъ, возстановляя эту оперу для Парижа, въ полной, по возможности, нерушимости, но всетаки со вставкою двухъ балетныхъ дивертиссементовъ, сохранилъ не имѣющее для французовъ никакого значенія, *нѣмецкое* заглавіе («Le freyschütz»). Болѣе толково было бы на всѣхъ языкахъ, гдѣ невозможно передать нѣмецкаго термина, назвать оперу совсѣмъ иначе, напр. «Седьмая пуля». Самъ Веберъ, пока сочинялъ эту оперу (въ теченіе многихъ лѣтъ), называлъ ее, какъ видно изъ его *писемъ*, вовсе не «Фрейшюцемъ» а «Невѣстою-Охотника» (Jägersbraut).

мантіи съ золотою бахромою и волшебною палочкою въ рукѣ. Какъ это отлично подходило *къ музыкѣ*, гдѣ съ появленія пустынника въ каждомъ звукѣ дышетъ глубоко христіанская, умилительная *религіозность*. Не даромъ по итальянски есть поговорка: «traduttore—traditore!» (переводчикъ—предатель!). Теперь въ «Волшебномъ стрѣлкѣ» «благодѣтельнаго волшебника» болѣе не встрѣчается, но нелѣпое имечко «Оберонъ» еще крѣпко засѣло на афишѣ. Ну, да ужъ пусть себѣ афиша! Мало-ли онѣ какія у насъ бываютъ: и «Карлъ Смѣлый», и «Осада Гента», и «Гвельфы», и «Сиварды—саксонцы», и «Бандиты—палермскіе». За этимъ нечего и гоняться. Пора попривыкнуть. Но каково то слушать чудеса веберовскаго вдохновенія съ такимъ переводомъ текста, гдѣ, можно сказать рѣшительно, и даже отвлекаясь отъ безобразій зѣло устарѣвшаго языка, почти *ни одна строчка* не обходится безъ болѣе или менѣе *явнаго противорѣчія* оригиналу, а слѣдовательно и музыкѣ, гдѣ Веберъ съ глубочайшею драматическою правдою передавалъ каждый тончайшій изгибъ рѣчи, иногда каждое слово. Угодно примѣровъ этого вандальства—они на каждомъ шагу. Возьмемъ только то, что̀ особенно рѣзко выступаетъ. Въ знаменитой аріи Агаты, гдѣ она ждетъ своего жениха, съ нетерпѣніемъ глядитъ въ растворенное окно, сквозь торжественную тишину ночи прислушивается и слышитъ только шелесть сосенъ, пѣніе соловья, стрекотаніе кузнечиковъ (восхитительный речитативъ послѣ второй строфы «молитвы»).

Ob mein Ohr auch eifrig lauscht,
Nur der Tannen-wipfel rauscht,
Nur das Birken-laub im Hain
Flüstert durch die heh're Stille,
Nur die Nachtigall und Grille
Scheint der Nachtluft sich zu freun!

Гдѣ по-русски вся эта столько дорогая для Вебера *поэзія природы*, эта *пахучесть лѣсной ночи*? И слѣдовъ ея нѣтъ ни въ одномъ словечкѣ этой всей реторической чепухи.

.
Отъ невидимыхъ враговъ
.
Защити насъ богъ боговъ!
.

Для несчастной рифмы («шумъ шаговъ»), и переводчикъ не посовѣстился уничтожить поэзію текста, а музыкальное его выраженіе превратить въ безсмыслицу! И такія преступленія остаются «въ наше время безъ наказанія». Интересно также, что въ рѣчахъ Саміэля, въ «Волчьей-долинѣ», мастерски оттѣненныхъ лаконизмомъ и мрачною загадочностью въ оригиналѣ, мы, русскіе, обязаны выслушивать такой отвѣтъ Саміэля Каспару:

Ты хочешь мстить—
Я понимаю!

Какой, право, недогадливый и смѣшной чортъ! Замѣтьте себѣ, что эта фраза чистое изобрѣтеніе г. переводчика. По-нѣмецки въ этомъ мѣстѣ Самiэль отвѣчаетъ Каспару, что «надъ Агатою не имѣетъ еще никакой власти».

(Noch hab'ich keinen Theil an ihr).

Тутъ есть и положительный смыслъ, характерный для Самiэля, который является только второстепенною силою, вовсе не всемогущею и, слѣдовательно, все это совсѣмъ вѣрно по христіанскимъ понятіямъ о дьяволѣ и по духу германскихъ сказочныхъ повѣрій, послужившихъ канвою для оперы. Traduttore—traditore! Завидую тѣмъ, которые могутъ любоваться музыкою Вебера, не *зная* о вандальскомъ, святотатственномъ искаженіи лучшаго его созданія безобразнымъ переводомъ; но что касается до меня, то зная въ этой оперѣ каждую ноту и каждое слово ея нѣмецкаго текста, не могу отвлечься отъ русскихъ безобразій. Досаднѣе мнѣ все это и потому еще, что я нѣсколько разъ заявлялъ, кому слѣдовало, о крайней необходимости совершенно *новаго, вѣрнаго* и *художественнаго* перевода такой высоко-художественной оперы.

Была у насъ обо всемъ этомъ рѣчь длинная и обстоятельная, но послѣ— дѣло какъ-то замялось и вотъ опять красуется «Волшебный стрѣлокъ» со всѣми прелестями перевода двадцатыхъ годовъ, когда партія *Каспара* (одна изъ самыхъ низкихъ басовыхъ) исполнялась пѣвцомъ *Самойловымъ* (отцемъ В. В. Самойлова), въ высокомъ регистрѣ тенора-контральтино. Тогда такія передѣлки «благодѣтельныхъ волшебниковъ-театраловъ» не считались грѣхомъ противъ искусства. Но зачѣмъ мы то должны все еще страдать подъ властію— этихъ «благодѣтелей?»

Будемъ утѣшать себя надеждою, что это дѣло весьма исправимое, исправится хоть со временемъ, и перейдемъ къ фактамъ болѣе утѣшительнымъ, къ нынѣшнему исполненію «Фрейшюца».

Бенефиціантъ, по прежнему, превосходенъ въ партіи Каспара. Это одна изъ тѣхъ созданныхъ имъ ролей, гдѣ онъ мало имѣетъ соперниковъ на всѣхъ европейскихъ сценахъ и какъ пѣвецъ, и какъ актеръ. Незамѣтенъ былъ въ нынѣшній разъ и тотъ будто-бы упадокъ голоса и вообще силъ вокальныхъ, который *стараются* непремѣнно найти въ пѣніи О. А. Петрова люди, прежде всего принимающіе въ соображеніе *послужной списокъ* артиста. Еще не скоро дождемся молодаго пѣвца, который съ полною честію занялъ бы *весь* репертуаръ нашего ветерана и сравнялся бы съ нимъ въ олицетвореніи Сусанина, мельника въ «Русалкѣ», Бертрама и Каспара. Въ настоящую минуту О. А. Петровъ совершенно незамѣнимъ.

Максомъ явился г. Никольскій и вышелъ изъ новаго и труднаго дебюта съ полнѣйшимъ торжествомъ. Г. Никольскій, одаренный богатѣйшимъ въ свѣтѣ голосомъ, истиннымъ перломъ между современными тенорами, съ каж-

91

дымъ появленіемъ на сценѣ видимо совершенствуется, какъ пѣвецъ и какъ актеръ, и пріобрѣтаетъ болѣе и болѣе правъ на титулъ истиннаго артиста. Многіе думали (сознаюсь, что и я былъ въ числѣ этихъ многихъ), что г. Никольскому слишкомъ трудно будетъ преодолѣть непривычку къ сценѣ, къ лицедѣйству—искусству, требующему кромѣ внутренняго расположенія, еще и опытности. Многіе ожидали, что г. Никольскій, со стороны держанья себя на сценѣ и всей сценической игры, останется чуть-ли не навсегда неловкимъ, неразвязнымъ въ движеніяхъ и всѣ слишкомъ разительные недостатки драматической представительности будетъ выкупать единственно золотымъ своимъ голоскомъ Всѣ эти мнѣнія, говорю съ искреннею радостью, ошиблись. Г. Никольскій уже въ роли *Страделлы* доказалъ, что можетъ, вмѣстѣ съ отличнымъ пѣніемъ, играть по крайней мѣрѣ нисколько *не хуже* многихъ пресловутыхъ итальянскихъ артистовъ. Конечно, особенной ловкости и развязности въ немъ еще нѣтъ, да безъ привычки къ сценѣ этого и требовать невозможно. Главное, однако, уже спасено: онъ ни игрой, ни дикціей, ни мало не портитъ впечатлѣнія отъ вокальныхъ своихъ прелестей. Въ Максѣ имъ можно любоваться *сплошь* во всей роли. Даже въ прозаическомъ «разговорѣ», этомъ камнѣ предкновеній для большинства пѣвцовъ и пѣвицъ, г. Никольскій, за исключеніемъ двухъ—трехъ фразъ, весьма недуренъ и съ перваго же раза сталъ и въ игрѣ безъ сравненія выше прежняго исполнителя этой роли (г. Булахова).

Вообще можно надѣятся, что и со стороны актерскаго искусства г. Никольскій сдѣлаетъ успѣхи изумительные. Что же касается до пѣнія его, оно и теперь уже на замѣчательной точкѣ развитія. При неоцѣненномъ богатствѣ природныхъ средствъ, въ г. Никольскомъ теперь уже является умѣнье распоряжаться ими, сдѣлавшіе бы честь многимъ тенорамъ, занимающимъ первыя мѣста на прославленныхъ европейскихъ сценахъ. Партія Макса не особенно блестяща, если въ ней искать внѣшней эффектности, проста, безвычурна въ своей задушевности, естественности и не только лишена лакомыхъ для публики возгласовъ на самыхъ высокихъ нотахъ, но вообще даже низковата. Чудный голосъ г. Никольскаго и тутъ восторжествовалъ, высказался въ новой и рѣдкой красотѣ. Въ этомъ феноменальномъ голосѣ и *низкія* ноты (слабыя, глухія и сипло별ватыя у большинства теноровъ) отличаются мужественною звучностью и густотою. А такъ какъ высокіе звуки, составляющіе предѣлъ тенора для обыкновенныхъ пѣвцовъ, въ голосѣ г. Никольскаго, при запасѣ *высшихъ*, *исключительно* ему принадлежащихъ звуковъ, превращаются въ естественный «medium» голоса, то легко себѣ можно представить, какъ превосходно у г. Никольскаго вышли рѣшительно всѣ «cantabile» въ партіи Макса, исполняемой имъ во всѣхъ отношеніяхъ *на славу*. *Такая* музыка и *такой* голосъ, напримѣръ, въ восхитительномъ первомъ *терцетѣ* (Максъ, Каспаръ, Куно)—наслажденіе не часто встрѣчаемое въ жизни.

Прекрасно отвѣчаетъ общей гармоніи въ обстановкѣ: г-жа Лилѣева,

чрезвычайно отчетливо и умно, какъ всегда, исполняющая роль Энхенъ; г. Гумбинъ, скрасившій своимъ голосомъ небольшую партію егермейстера Куно, и г. Васильевъ 1-й, отлично исполняющій тоже небольшую, но весьма эффектную роль «пустынника».

Не портятъ общаго впечатлѣнія г. Васильевъ 2-й (князь Оттокаръ и г. Булаховъ (Киліанъ). Значитъ *все* очень хорошо. Все, кромѣ *Агаты*, въ лицѣ новой ея представительницы, г-жи Спекки. Г-жа Спекки поетъ *ноты* довольно исправно (исключая того, что большею частію, на высотахъ не дотягиваетъ и интонируетъ, иногда, крайне фальшиво)—поетъ вообще недурно, но неужели за симъ *и все*? будто-бы ничего, кромѣ механическаго исполненія *ноты*, и не спрашивается отъ сценической пѣвицы, въ такой нѣжной, симпатической роли? Убійственное равнодушіе, какое то унылое однообразіе звуковъ въ пѣніи г-жи Спекки выказались всего невыносимѣе въ большой аріи втораго акта. Гдѣ прелестная постепенность въ чувствѣ, одушевляющемъ Агату? где переходы отъ тихаго мечтательнаго строя души въ молитвѣ, къ нетерпѣливо-страстному ожиданію милаго, наконецъ, пылкому взрыву любви въ увлекательно-страстномъ аллегро? Ничего этого въ пѣніи г-жи Спекки не спрашивайте, а объ игрѣ сценической и говорить нечего. Можно быть увѣрену, что отъ пылкости игры г-жи Спекки пожара ни на сценѣ, ни въ сердцахъ слушателей не приключится. Вотъ ужъ истинная исполнительница роли Агаты въ ея «русскомъ переводѣ», гдѣ всѣ оттѣнки характера смазаны одной какой то безцвѣтно-сѣрой краской—вялой реторичности и рутинныхъ пріемовъ. Притомъ же въ устахъ г-жи Спекки и самый переводъ выигрываетъ оттого, что слова выходятъ едва слышными, между тѣмъ, какъ гг. Петровъ и Никольскій будто нарочно «отчеканиваютъ» каждый слогъ и такъ часто заставляютъ проклинать переводчика.

Досадно вспомнить, что въ настоящую минуту скучаетъ безъ дѣла ангажированная въ русскую оперную труппу артистка съ превосходнымъ сопрано и превосходнымъ музыкальнымъ и драматичнымъ талантомъ. Говорю о г-жѣ Валентинѣ Біанки, образованной пѣвицѣ, которая по всѣмъ правамъ, *и съ побѣдою на своей сторонѣ* соперничать можетъ съ примадоннами здѣшней итальянской оперы. Притомъ г-жа Біанки какъ будто рождена для исполненія партій въ операхъ *германской* школы. Отчего-жъ бы ей не поручить партію Агаты, которую, конечно, множество разъ пѣла она на нѣмецкихъ театрахъ? Нынѣшняя же исполнительница этой роли заставляетъ только жалѣть, зачѣмъ отняли эту роль у г-жи Булаховой. У той при постоянно-вѣрной интонаціи было нѣсколько моментовъ, похожихъ на увлеченіе *). У г-жи Спекки ни одного. У ней Агата превратилась въ автомата. Будемъ надѣяться, что при

*) Въ третье представленіе (3-го октября) роль Агаты исполняла г-жа Булахова; пѣла—какъ всегда—очень отчетливо; съ интонаціей непогрѣшительной. Всѣ «morceau d'ensemble» шли несравненно исправнѣе и ближе къ настоящему характеру, нежели съ г-жею Спекки, которая со стилемъ нѣмецкой музыки ладитъ трудно.

91*

такомъ Максѣ, какъ г. Никольскій и при такомъ Каспарѣ, какъ г. Петровъ, доведется намъ услышать и Агату подъстать имъ, т. е. въ исполненіи г-жею Біанки. Въ сценической постановкѣ оперы «Фрейшюцъ» главную роль играетъ, конечно, вторая картина, втораго акта, т. е. *Волчья-долина.* Задача для декоратора превосходная и весьма опредѣлительно очерченная въ самомъ текстѣ оперы. Глубокій оврагъ между скалъ, темная лѣсная трущоба, куда и мѣсяцъ заглядываетъ будто нехотя и съ боязнію. Гдѣ каждый сучокъ дерева, каждый изгибъ скалы долженъ вселять въ Макса и въ зрителя невольный ужасъ, будто преддверіе самаго ада. Для фантазіи декоратора разгулъ широкій, и разумѣется, каждый декораторъ осуществитъ эту идею по своему. Только мнѣ кажется—если ужъ выбирать изъ двухъ крайностей, лучше къ дѣлу будетъ, *совсѣмъ темная пасть*, гдѣ, какъ въ печкѣ, ни зги не видно, (такъ поставлена волчья долина на веймарской сценѣ, по скудости средствъ), нежели то, что мы видимъ на пышной петербургской сценѣ, *у итальянцевъ*, т. е. болѣе нежели роскошную, свѣтлоголубую долину, съ граціознымъ каскадомъ изъ настоящей воды, заглушающей своимъ шумомъ чудеса Веберовой музыки.

Петергофскіе фонтаны красивы, спору нѣтъ, но въ «Волчьей-долинѣ» имъ совсѣмъ не мѣсто. «Живописность» ея должна сама собою вытекать изъ мастерскаго, художественнаго воплощенія ея ужасовъ, ея угрюмаго, непріязненно-мрачнаго впечатлѣнія. Иначе вся живописность, какая бы она не была, хотя бы роллеровская, будетъ безсмыслицей. Въ нынѣшней постановкѣ у русскихъ, такой роскоши въ этой долинѣ, какъ у итальянцевъ, по счастію нѣтъ, и водопадъ (декораціонный) шумитъ скромненько, что̀ и слѣдуетъ, но все таки, какъ замѣтилъ одинъ мой знакомый, «*Лѣтній садъ*» какой то вышелъ, а вовсе не «Волчья-долина». Настоящаго характера, требуемаго піесой и дивной музыкой, декораторъ (г. Шангинъ) не уловилъ. Адскія привидѣнія (устроенныя г. Вальцомъ) недурны, но скудноваты; могли быть несравненно лучше,—а что главное—*не соглашены съ музыкой*, тогда какъ Веберъ и здѣсь, какъ въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ, геніально воплощаетъ въ звукахъ каждое малѣйшее намѣреніе своего либреттиста (Кинда); въ текстѣ, послѣ «первой пули» сказано: совы и другія ночныя птицы прилетаютъ съ разныхъ сторонъ, садятся около огня и машутъ на него крыльями.—Веберъ это рисуетъ оркестромъ съ поразительною правдою, а у насъ птицы чуть замѣтно промелькнутъ съ одного конца сцены на другой; филина почти совсѣмъ не видно; то-ли, что́ хотѣли авторы?

Послѣ *второй* пули по тексту является громадный вепрь, тромбонъ и фаготы живописуютъ рѣзкія движенія страшнаго звѣря: у насъ подъ эти звуки проползаютъ *двѣ змѣи* (о которыхъ въ оригинальномъ текстѣ ни слова), а потомъ, при слѣдующей пулѣ, т. е. при музыкѣ, выражающей уже совсѣмъ другое, прогуливаются по сценѣ *два* кабана (каждаго звѣря по парѣ, какъ въ Ноевомъ ковчегѣ)—то-ли, что̀ надобно?

Осуществленіе на сценѣ изумительной партитуры Вебера требуетъ большой разумности и тщательности до самыхъ мелочей—иначе выходитъ *грѣхъ*, или хоть грѣшокъ противъ искусства. Этимъ грѣхамъ и грѣшкамъ гг. артисты, въ томъ числѣ и декораторы, конечно, непричастны. Тутъ все зависитъ уже отъ высшей распорядительности, которая такъ часто бываетъ въ недочетѣ. Хоры (за исключеніемъ только хора егерей въ 3-мъ актѣ, гдѣ чувствуется недостатокъ отчетливости и энергіи) шли вообще очень исправно, какъ и всегда въ русской оперной труппѣ, благодаря старательности двигателя хоровъ maestro di cori Н. Ф. Вителяро, съ чрезвычайною ретивостью и съ большимъ знаніемъ дѣла наблюдающаго за разучиваніемъ. Хоры русской оперы вообще и по свѣжести голосовъ, и по отчетливости исполненія, и по одушевленію на сценѣ далеко за собою оставляютъ хоры итальянской труппы. Оркестръ подъ управленіемъ К. Н. Лядова исполняетъ свое дѣло весьма добросовѣстно. Мѣстами только желалось бы побольше оттѣнковъ. Въ *такой* музыкѣ, какъ «Фрейшюцъ» «piano» не должно звучать, какъ «mezzo forte» и «fortissimo» не должно быть равносильнымъ простому «forte» (тѣмъ болѣе, что *шумной*, *оглушительной* оркестровки у Вебера вовсе нѣтъ). Но и здѣсь если кто виноватъ, то не г. капельмейстеръ, весьма даровитый, опытный и дѣятельный, и не гг. музыканты оркестра, между которыми есть замѣчательные виртуозы, какъ напримѣръ г. Пиккель (первый скрипачъ) и г. Вейкманъ (первый альтистъ), прелестно исполняющій свое соло въ третьемъ актѣ. Даютъ мало репетицій, спѣшатъ, пригоняютъ все къ самому крайнему сроку, тогда какъ, при иной распорядительности, времени хватило бы на все; явились бы тогда, вѣроятно, и всѣ надлежащіе оттѣнки.

Распространившись столько о капитальной піесѣ бенефиса, объ остальномъ предоставляю говорить «Петербургскому лѣтописцу». Моя статья вышла и безъ того длинна, но...... вольно жъ было О. А. Петрову выбрать въ бенефисъ такую оперу, о которой вдоволь и не наговориться.

Верстовскій и его значеніе для русскаго искусства *).

(Посвящается Ап. Григорьеву).

Кончина въ текущемъ году знаменитаго народнаго русскаго композитора ставитъ музыкальную критику въ обязанность окинуть взглядомъ и обсудить всю его дѣятельность. Помѣщенный въ прошломъ № «Иллюстраціи» портретъ Верстовскаго вызываетъ неотлагательное помѣщеніе и некролога. По неспеціальности нашего журнала здѣсь предлагается не подробный критическій этюдъ, а только очеркъ самыхъ существенныхъ сторонъ предмета.

Алексѣй Николаевичъ Верстовскій родился въ Тамбовской губерніи, 18-го февраля 1799 г. Учился онъ въ институтѣ путей сообщенія и по своему происхожденію не могъ иначе предназначить себя, какъ для гражданской службы. Музыка была его страстью съ дѣтскаго возраста, но онъ смотрѣлъ на нее, какъ на пріятное развлеченіе. Мысль о посвященіи искусству *всей* жизни своей никогда не зарождалась въ головѣ даровитаго диллетанта. Верстовскій олицетворилъ въ себѣ типъ русскаго любителя музыки, съ замѣчательнѣйшими природными данными для композиторства и безъ малѣйшаго развитія этихъ данныхъ наукою и усидчивымъ трудомъ. Это не значитъ, чтобы онъ былъ вовсе лишенъ руководителей въ занятіяхъ музыкою, или, говоря проще, *ни у кого музыкѣ не учился*; напротивъ, онъ бралъ уроки на фортепіано у знаменитостей того времени—Фильда и Штейбельта, на скрипкѣ—у Маурера и Бема, уроки генералъ-баса (какъ тогда называли науку гармоніи)—у Цейнера (который, между прочими учениками своими, посвятилъ въ таинства музыкальнаго знанія европейски извѣстнаго впослѣдствіи музыкальнаго критика Улыбышева), слѣдовательно, напримѣръ, въ сравненіи, съ Варламовымъ, Верстовскій учился много, могъ считать себя, въ московскомъ кругу, даже ученымъ музыкантомъ. Но длинный списокъ его произведеній (если бы собрать *всѣ ихъ*, чего еще *не сдѣлано*), выборомъ сюжетовъ, мелкотою намѣренія во многихъ случаяхъ (напримѣръ, *концертъ* для англійскаго рожка и т. п.) показываетъ чисто диллетантское *скольженіе* съ предмета на пред-

*) «Иллюстрація» 1862 г., № 250.

метъ, порханіе мотыльковъ по цвѣтамъ искусства, безъ всякаго отдаванья себѣ отчета въ своей задачѣ. А любая страница партитуры изъ оперы Верстовскаго свидѣтельствуетъ, что истинное пониманіе *науки* искусства, той прирожденной науки, которую не могутъ привить любителю музыки никакіе профессора генералъ-баса, въ крови Верстовскаго не было. Композиторскую дѣятельность свою онъ началъ еще до двадцати-лѣтняго возраста, съ писанья музыки къ *водевилямъ*. Припомните, что это было во времена «Репетиловыхъ», для которыхъ «лишь водевиль есть вещь, а прочее все гиль». Въ наше время порядочный музыкантъ сочтетъ себѣ за обиду писать куплетики для водевильнаго театра. Тогда смотрѣли иначе. Верстовскій считалъ себя счастливымъ, что его звуки исполнялись въ театрѣ, передъ публикою, и въ радужномъ настроеніи молодости, укрѣпленный успѣхомъ, создавалъ одну за другою бездѣлки, въ своемъ родѣ, весьма замѣчательныя. Музыка къ водевилямъ (бо̀льшею частію передѣлкамъ съ французскаго): «Бабушкины попугаи, «Карантинъ», «Новая шалость», «Станиславъ», «Домъ сумасшедшихъ», исполнявшаяся на театрахъ московскихъ и петербургскихъ безъ счету разъ и приводившая публику въ восторгъ, скоро составила Верстовскому громкую извѣстность. Его куплеты, приложенные впослѣдствіи къ тысячѣ другихъ піесъ, сдѣлались (дѣсятилѣтія на два) *кодексомъ* водевильной музыки, точно такимъ, какъ во Франціи былъ столько извѣстный театраламъ водевильный сборникъ: «La clef du caveau».

И въ самомъ дѣлѣ, легкою граціозностью мотивовъ, веселостью, шутливостью и ловкостью для полу-декламаціоннаго пѣнія, куплеты Верстовскаго стоили своей знаменитости.

Но эти легко доставшіеся водевильные лавры отразились и на всей послѣдующей дѣятельности Верстовскаго. Собственно говоря, изъ сферы «водевиля», хотя и очень раздвинутой, и разцвѣченной русскою народностью, Верстовскій никогда не выходилъ. Оперы его—въ сущности только увеличенные *русскіе водевили*—сборники куплетовъ и пѣсенъ, соло и хоровъ, съ примѣсью кое-какихъ драматическихъ намѣреній, увеселительныхъ танцевъ и декораціонныхъ затѣй. «Опера», конечно, слово очень широкое, не менѣе широкое, какъ напримѣръ, слово «картина». Картина—и сикстинская «Мадонна», Рафаэля; картина—и «Корчма», Фан-Остада, и «Бракъ въ Канѣ галилейской», Веронеза, и «Сынъ дьячка», Перова. «Идеалы» оперы безконечно различны и видоизмѣняются еще безпрерывно, вплоть до нашего времени. Оперный идеалъ Верстовскаго никогда не возвышался надъ тѣмъ родомъ оперы, который появился у нѣмцевъ и носитъ названіе «Singspiel». Драматическая пьеса (больше или меньше нескладная и неинтересная) идетъ своимъ порядкомъ, теченіе ея прерывается *музыкальными нумерами* (аріями, дуэтами и т. д., и хорами), большею частью чисто пѣсеннаго лирическаго характера. Музыка, значитъ, при такомъ порядкѣ, является *вставкою*, *эпизодомъ*, хотя бы эпизоды эти, въ сложности, занимали главную часть спектакля.

Отъ идеала *органически цѣльнаго, сплошнаго*, музыкально драматическаго произведенія, какъ напр., «Жизнь за Царя» или «Гугеноты»—идеалъ пѣсенной оперы, какъ видите, еще очень далекъ. Между тѣмъ ему одному служила муза Верстовскаго. Сотрудничая съ Алябьевымъ (композиторомъ по дарованію весьма родственнымъ Верстовскому), съ Мауреромъ и графомъ М. Ю. Віельгорскимъ, Верстовскій продолжалъ творить водевильные куплеты, изрѣдка оставляя эту арену для того, чтобы написать какую нибудь праздничную кантату съ декламаціей Мочалова, подъ аккомпаниментъ арфъ — для открытія общества любителей россійской словесности, или для открытія театра—«Торжество музъ» (на слова М. Дмитріева), или какой нибудь торжественный полонезъ игранъ для бала въ дворянскомъ собраніи и т. д. Отъ водевилей и торжественныхъ кантатъ до оперы, какъ и тогда понимали, рукой подать.

И вотъ, въ 1828 г., является новая *опера* Верстовскаго: «Панъ Твардовскій», на слова М. Н. Загоскина. Сюжетъ избранъ подъ вліяніемъ Веберова «Фрейшюца», сводившаго тогда съума и публику, и артистовъ. Играна съ большимъ успѣхомъ въ Москвѣ, при дебютахъ Бантышева. Въ Петербургѣ поставлена больше чѣмъ 20 лѣтъ спустя (на Александринскомъ театрѣ) и успѣха почти не имѣла. Въ памяти публики уцѣлѣла и сдѣлалась народною изъ всей «оперы» одна цыганская пѣсня: «Мы живемъ среди полей и лѣсовъ дремучихъ». Подъ вліяніемъ возникавшаго тогда славянофильскаго стремленія къ исключительно народнымъ сюжетамъ, явилась въ 1832 г., на слова С. П. Шевырева, вторая опера Верстовскаго: «Вадимъ, или 12 спящихъ дѣвъ». О немузыкальности этой «оперы», въ ея общемъ складѣ, можно достаточно судить по тому обстоятельству, что *главная роль* пьесы, т. е. Вадимъ, была отдана не пѣвцу, а *трагику*—Мочалову. Такое наивное смѣшеніе труппъ и ролей, сильно отзывающееся диллетантствомъ и провинціализмомъ, составляетъ характерную черту *русскаго театра* того времени, особенно московскаго. Опера «Вадимъ» была чрезвычайно любима москвичами (впрочемъ, болѣе за сценическіе, нежели за музыкальные эффекты), давалась бы съ успѣхомъ и теперь, еслибы не погибли декораціи и костюмы въ пожарѣ московскаго большаго театра (1853 г.).

Наконецъ, выступило на сцену третье и капитальнѣйшее произведеніе Верстовскаго: «Аскольдова могила» (либретто опять Загоскина). Тутъ развернулось вполнѣ все дарованіе композитора, призваннаго проложить оперной русской музыкѣ прямой путь къ истинной народности. «Аскольдова могила», не смотря на бездну слабыхъ сторонъ, на невыдержанность всего въ цѣломъ и на многіе дѣтски-диллетантскіе пріемы, займетъ въ исторіи русскаго искусства одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ. Замѣчательно, что одинъ только годъ отдѣляетъ появленіе «Аскольдовой могилы» отъ геніальной оперы, которая съ другихъ со всѣхъ сторонъ положила прочное, незыблемое основаніе русской музыкальной драмѣ, осенью въ 1835 г. въ Москвѣ—«Аскольдова мо-

гила», осенью въ 1836 г. въ Петербургѣ—«Жизнь за Царя». Этотъ синхронизмъ многозначителенъ. Ясно, что тогда подоспѣло время, когда должны были разомъ взойти и разцвѣсть истинно русскія оперы.

Сближеніе по времени очень естественно рождаетъ параллель и въ оцѣнкѣ двухъ произведеній, составившихъ, каждое въ своемъ родѣ, эпоху. Для исключительныхъ почитателей М. И. Глинки самое сопоставленіе «Аскольдовой могилы» рядомъ съ «Жизнью за Царя» покажется мыслью странною (чтобъ не сказать больше). Исключительные поклонники музы Верстовскаго (а такихъ несравненно больше нежели глинкистовъ), конечно, не сочтутъ этой параллели даже особенно лестною для Верстовскаго и не будутъ неправы, если скажутъ, что въ отношеніи *популярности*, Верстовскій пересиливаетъ Глинку, что *народъ* русскій (посѣщающій театры) гораздо больше знаетъ и больше любитъ «Аскольдову могилу» нежели «Жизнь за Царя».

Тутъ сейчасъ слѣдуетъ оговорить, что оба произведенія—не смотря на всю ихъ русскость—принадлежатъ къ совершенно различнымъ, безмѣрно далекимъ другъ отъ друга категоріямъ. Какъ художникъ, техникъ своего дѣла, Глинка—колоссъ въ сравненіи не съ однимъ Верстовскимъ. «Жизнь за Царя»—вполнѣ художественное произведеніе, стоящее на общемъ горизонтѣ искусства *выше* оперъ Керубини и Мегюля, быть можетъ, выше «Фиделіо» Бетховена; по мѣстной картинности и исключительному выраженію славянизма, можетъ быть поставлена наравнѣ со спеціально германскою оперою, Веберовымъ «Фрейшюцомъ» (превышая его техническою разработкою). «Аскольдова могила», при всѣхъ красотахъ своихъ, въ сравненіи съ первостатейными европейскими операми и съ операми Глинки—диллетантскій недоносокъ. Но нельзя не согласиться съ почитателями вдохновеній Верстовскаго, что собственно мелодическимъ изобрѣтеніемъ оно *богаче* Глинки, что мелодія струится въ немъ свободнѣе, и что мелодія эта затрогиваетъ такія струны русской души, до которыхъ Глинка не прикасался. Въ Глинкѣ, напримѣръ, почти нѣтъ элемента *веселости*,—онъ элегикъ, по преимуществу. Въ самой «Камаринской» даже (образцовымъ произведеніемъ по разработкѣ и по оркестровкѣ) въ самомъ даже трепакѣ въ «Жизни за Царя» (пріѣздъ Сабинина) нѣтъ той веселости и размашистой удали, которою дышатъ многія мелодіи въ «Аскольдовой могилѣ» (напримѣръ, «Заходили чарочки по столику»). Въ граціозной женственности Глинка—дивный художникъ, но хоръ затворницъ, въ третьемъ актѣ «Аскольдовой могилы» (не смотря на довольно мелкую форму полонеза), не менѣе, если не болѣе выражаетъ душу русской женщины, нежели мелодіи Антониды, Людьмилы и Гориславы. Наконецъ, въ роли Торопки-гудочника, Верстовскій уловилъ уже элементъ *юмора* въ русскомъ пѣніи. А по серьезности и меланхоличности Глинкиной натуры, эта сторона русской жизни, столь важная, осталась для него чуждою.

Въ свою очередь, если во время хора «Славься, славься, святая Русь» въ его громадномъ величіи вспомнить про Надежду и Неизвѣстнаго, то они

покажутся такимъ водевилемъ, что и говорить о нихъ совѣстно. А покушеніе на веберизмъ въ сценѣ вѣдьмы Вахрамѣевны ни дать ни взять—затѣи маленькихъ ребятъ, когда они хотятъ «большихъ» представлять. Оркестровка Глинки—на долго еще останется образцовою въ своей деликатности, органичности и разсчитанности всѣхъ средствъ, наравнѣ съ Керубини и Мендельсономъ. Оркестровка Верстовскаго (большею частью даже не самимъ имъ дѣланная) можетъ служить полезнымъ образцомъ только съ отрицательной стороны. По ней надо учиться, какъ *не должно* оркестровать: тамъ на каждомъ шагу промахи почти невѣроятные.

Послѣ «Аскольдовой могилы», доставившей свыше мильона рублей московскому театру, пережившей теперь уже до триста представленій (не считая Петербурга, гдѣ также очень любима—въ неаристократическихъ слояхъ общества), послѣ оперы эпохи и апогея—муза Верстовскаго не произвела ничего особенно замѣчательнаго. Послѣдующія оперы или имѣли только половинный успѣхъ—какъ «Сонъ на яву» или «Чурова долина» (либретто Шаховскаго), или же совсѣмъ упали, какъ опера «Тоска по родинѣ» (1839 г. на либретто Загоскина) и «Громобой» (въ 1858 г.—либретто изъ баллады Жуковскаго). «Тоска по родинѣ» (или какъ ее прозвали злоязычники «Тоска и пародія») вовсе не замѣчательна музыкой, но курьезна текстомъ, гдѣ, напримѣръ, слуга русскаго барина, заѣхавшаго въ Испанію, по дѣламъ любви, выражаетъ въ аріи свою грусть и тоску по—капустѣ, квасу и соленымъ огурцамъ... Такихъ исчадій безвкусія не стыдилось славянофильство того времени, и въ Верстовскомъ не нашлось довольно чувства эстетическаго приличія, чтобы *не писать* музыки на подобный текстъ. Диллетантство—плохой вожатый въ дѣлѣ искусства! «Громобой»—пестротою спектакля и разными адскими привидѣніями можетъ, вѣроятно, служить приманкою для «воскресной» публики, но съ музыкальной стороны рѣшительно никакихъ достоинствъ не имѣетъ.

Мелодическое изобрѣтеніе слабо. Обдѣлка—въ жалкой степени неразвитости и неуклюжести. Только личное наблюденіе автора и вліяніе его на труппу, какъ управляющаго конторою (т. е. вице-директора театровъ для Москвы), могло довести оперу «Громобой» до постановки. Самые жаркіе приверженцы Верстовскаго не могли не признать этой оперы до крайности плохой и неудачной. Между тѣмъ ею приготовляются угостить и петербургскую публику, вѣроятно, въ нерушимое исполненіе даннаго Верстовскому слова. Въ заключеніе пожелаемъ, чтобы кто нибудь въ Москвѣ, изъ лицъ родственныхъ Верстовскому, или изъ числа его почитателей собралъ бы все, что написано Верстовскимъ и хранилось въ его библіотекѣ (рукописныхъ собственныхъ партитуръ у него было до тридцати томовъ) и приготовилъ бы къ изданію то, что еще не было напечатано,—начавъ съ полнаго библіографическаго списка *всѣхъ* произведеній Верстовскаго. Въ Россіи такъ мало музыкальныхъ твор-

цовъ, выступившихъ въ публику и пріобрѣвшихъ знаменитость,—да и о тѣхъ то почти никто не заботится.

Рихардъ Вагнеръ въ Петербургѣ *).

Одно это заглавіе, какъ *фактъ* вниманія настоящей минуты, должно въ высокой степени возбудить интересъ во всей той части публики, которая не чужда музыкальныхъ дѣлъ. Даже многіе изъ лицъ относительно музыки совершенно беззаботныхъ, посѣщающихъ итальянскую оперу для моды и бѣгущихъ какъ можно подальше отъ бетховенскихъ сочиненій, даже и такіе господа навѣрно знаютъ, что есть на свѣтѣ какой-то музыкальный «реформаторъ» Вагнеръ, возбудившій бездну толковъ и споровъ въ учено-музыкальной Германіи и освистанный со своимъ «Тангейзеромъ» въ Парижѣ. Лицамъ же, слѣдящимъ за ходомъ музыки и литературы, должно быть хорошо извѣстно, что Вагнеръ пріобрѣлъ въ Германіи имя знаменитаго композитора еще съ 1843 года, когда поставилъ на дрезденской сценѣ свою пятиактную и чрезвычайно-эффектную оперу во вкусѣ Спонтини и Мейербера: «Cola Rienzi». Послѣ того онъ продумалъ и переложилъ внутри себя цѣлые міры мыслей и въ новомъ болѣе и болѣе своеобразномъ стилѣ создалъ сперва трехъ-актную оперу: «Der Fliegende Holländer» (Корабль-призракъ, или Морякъ-скиталецъ), на сюжетъ одной норвежской легенды. Далѣе, плѣненный поэзіей средневѣковыхъ германскихъ рыцарей-пѣвцовъ, миннезингеровъ, онъ создалъ изъ рыцарскихъ легендъ оперу въ 3-хъ актахъ: «Тангейзеръ» и также трехъ-актную оперу: «Лоэнгринъ» (Lohengrin). Отброшенный обстоятельствами въ совершенное уединеніе, живя въ тиши швейцарскихъ городковъ, Вагнеръ углубился еще болѣе въ эстетическія изысканія о томъ: какова именно должна быть «опера», если требовать отъ нея «осуществленнаго идеала музыкальной драмы». Плодомъ этихъ критическихъ думъ явились въ печати, девять лѣтъ тому назадъ, брошюры: das Kunstwerk der Zukunft,—Oper und Drama. Заглавіе первой, вѣрное сущности дѣла, т. е. Вагнерову идеалу, въ отношеніи печатныхъ толковъ о музыкѣ было черезъчуръ смѣло. Досужіе борзописцы изъ филистерскаго лагеря поторопились опрокинуть идеально-чистое заглавіе книги на самого автора ея, т. е. постарались

*) «С.-Петербургскія Вѣдомости» 1863 г., № 40.

приписать ему, художнику-мыслителю, самовосхваленіе въ самой неуклюжей, карикатурной формѣ. Фельетонисты-болтуны, журналисты-завистники, критики-недоучки подцѣпили словечко «Kunstwerk der Zukunft» (musik de l'avenir, музыка будущности) и, какъ воины китайской арміи своими картонными драконами, давай пугать публику страшной революціей музыкальной, гдѣ будто бы отвергаются однажды навсегда всѣ авторитеты великихъ именъ музыкальнаго міра, упраздняются однажды навсегда всѣ общеупотребительные композиторскіе пріемы, весь удобопонятный для слушателя складъ гармоніи, вся прелесть мелодическихъ формъ, все, все рѣшительно, для того (будто бы) чтобы на просторѣ царила одна безпощадная *рефлексія* въ видѣ скучной речитативной декламаціи, проповѣдующей радикализмъ... Читатели этихъ словопреній, наводнявшихъ всѣ нѣмецкіе журналы въ теченіе десятки лѣтъ, стали приходить въ ужасъ при одномъ имени музыкальнаго революціонера, Вагнера; «консерваторы» (т. е. директоры консерваторій) готовы были возвести его на костеръ—и вотъ—«общественное мнѣніе»! Между тѣмъ какъ самъ Вагнеръ, нимало не причастный всѣмъ этимъ нелѣпостямъ, взведеннымъ на него еще больше изъ злости и зависти, чѣмъ изъ тупоумія, продолжалъ жить въ Швейцаріи и творить среди своего уединенія; оперы его, сначала, благодаря энергической волѣ Франца Листа, устроившаго для Вагнера пропаганду въ Веймарѣ, а потомъ и плѣнительною силою своихъ музыкально-поэтическихъ красотъ завоевали себѣ прочное мѣсто въ репертуарѣ *всѣхъ* германскихъ оперныхъ сценъ. Музыка Вагнера, по глубокости замысловъ и сложности формъ, никогда не можетъ разсчитывать на *популярность*, достающуюся въ удѣлъ операмъ Верди и Флотова, но въ настоящую минуту даетъ *полные сборы* и въ Берлинѣ, и въ Дрезденѣ, и въ Прагѣ, и въ Пештѣ и вездѣ, гдѣ исполняютъ «Ріэндзи», или «Тангейзера», или «Лоэнгрина», или «Моряка-скитальца», а такіе оперныя сцены, которыя еще не успѣли или изъ консерваторства *не рѣшились* поставить Вагнеровскія оперы (какъ въ Мюнхенѣ, напримѣръ) принадлежитъ теперь къ самымъ рѣдкимъ исключеніямъ... Послѣ «Лоэнгрина» (поставленнаго на сцену въ первый разъ въ Веймарѣ въ 1850 г.), Вагнеръ создалъ трехактную музыкальную драму «Tristan und Isolde» (сюжетъ изъ средневѣковой поэмы Готфрида Стразбургскаго), еще нигдѣ не исполнявшуюся, и цѣлый циклъ оперъ изъ великаго германскаго эпоса: «Нибелунги». Полный циклъ подъ названіемъ «Нибелунговъ перстень» (der Ring der Nibelungen), будетъ заключать въ себѣ *прологъ* (въ одномъ актѣ, но занимающій цѣлый вечеръ), «Золото рѣки Рейна» («das Rheingold») потомъ трилогію, занимающую *три* спектакля: 1) Валькирія (Die Valküre), музыкальная драма въ трехъ актахъ; 2) *Юный Зигфридъ* (Der junge Siegfried), также въ трехъ актахъ и 3) Смерть Зигфрида (Siegfried's Tod), также въ трехъ актахъ. *Прологъ* и двѣ первыя части колоссальной трилогіи уже готовы. Но еще не приступая къ обработкѣ послѣдней части (*текстъ* всей трилогіи уже напечатанъ сполна), Вагнеръ, будто въ видѣ отдыха создалъ комическую оперу

«Die Meistersinger zu Nürnberg»,—сюжетъ изъ жизни Ганса Сакса, извѣстнаго въ исторіи германской литературы сапожника-поэта.

Коротенькій перечень Вагнеровыхъ произведеній даетъ уже нѣкоторое понятіе о громадной даровитости этого музыкальнаго философа, композитора и поэта. Не надобно забывать, что съ самого начала своего композиторскаго поприща Вагнеръ, по литературной образованности стоящій на ряду съ первыми поэтами и мыслителями нашего времени, писалъ музыку своихъ оперъ не иначе какъ на *имъ же самимъ* написанный сюжетъ, всегда блистающій первоклассными красотами и съ чисто-литературной стороны.

Но, чтобы понять изумительную художественную организацію Вагнера какъ слѣдуетъ, т. е. діаметрально противуположно усиліямъ враговъ Вагнеровыхъ въ Парижѣ (да и въ самой Германіи) выставить его полу-поэтомъ, надо представить себѣ, что въ немъ литературное просвѣщеніе, литературная громадная начитанность съ продуманіемъ всего прочитаннаго, идетъ совершенно рука объ руку съ глубочайшею ученостью собственно-музыкальною, съ изумительнымъ знаніемъ *всѣхъ техническихъ сторонъ* дѣла, съ изумительнымъ владѣніемъ техникою, на изученіе которой другіе музыканты употребляютъ всю свою жизнь, считая себя затѣмъ *въ правѣ* оставаться невѣждами по исторіи, по литературѣ, по всѣмъ отраслямъ человѣческой мысли, да и самую музыку взирая не иначе, какъ изъ за нотъ своего исполнительскаго или дирижерскаго пюпитра.

Владѣя всѣми тайнами контрапункта и оркестровки, и въ этомъ отношеніи часто побѣждая напримѣръ Мейербера, Вагнеръ, и какъ *дирижеръ оркестра* можетъ имѣть соперниковъ только въ двухъ первѣйшихъ *виртуозахъ* этого дѣла, въ Гекторѣ Берліозѣ и Францѣ Листѣ (о всѣхъ безъ исключенія остальныхъ командирахъ оркестровъ при этихъ именахъ и упоминать невозможно).

Вагнеру нѣсколько разъ случалось дирижировать Бетховенскими симфоніями, въ томъ числѣ даже *девятой*, въ такой періодъ времени, когда онъ не имѣлъ случая заглянуть предварительно въ партитуры, но всѣ симфоніи Бетховена точно также *постоянно присущи* памяти и воображенію Вагнера, какъ его собственная музыка, такъ что онъ и девятою симфоніею дирижировалъ на пробахъ и въ публикѣ *безъ партитуры*, *на память*. Онъ управляетъ оркестромъ весьма своеобразно, *вовсе* не *бьетъ такта* капельмейстерскою палочкой, что̀ такъ ретиво дѣлаютъ чернорабочіе, цеховые дирижеры, онъ только *оттѣнкомъ*, *характеромъ* музыки распоряжается. Ясно, что *безъ* этихъ отдѣлокъ, *безъ* настоящаго своего характера каждая музыка будетъ только наборомъ звуковъ, болѣе или менѣе красивыхъ, но вовсе еще не воплощеніемъ мысли композиторской; ясно также, что для истиннаго ***выраженія*** оркестрной музыки, зависящаго прямо отъ дирижера, надобно, чтобы онъ вполнѣ *понималъ смыслъ*, *идею* исполняемой музыки. Отъ дюжинныхъ ремесленниковъ музыкальныхъ, *по должности* или *по обстоятельствамъ*, или по

неумѣстному *самолюбію* ставшихъ во главу оркестра, спрашивать *истиннаго* пониманія Бетховенскихъ симфоній, гдѣ они видятъ одни только ***ноты*** и ***аккорды*** было бы болѣе неумѣстно, нежели требовать отъ какого-нибудь полуграмотнаго подмастерья портнаго, не прочитавшаго на своемъ вѣку ничего кромѣ сказки о Францылѣ Венеціанѣ, чтобы онъ съ совершеннымъ толкомъ и смысломъ прочелъ поэму Пушкина или Лермонтова.

Пріѣздъ Вагнера въ Петербургъ совершился весьма неожиданно и для него самого и для артистическаго міра, но весьма—просто.

Петербургское Филармоническое общество, уже въ продолженіе многихъ лѣтъ служившее цѣлямъ не филармоническимъ, а *филантропическимъ*, т. е. заботясь о сборахъ въ пользу «своихъ» вдовъ и сиротъ, приманивая публику модныхъ итальянскихъ соловьевъ, вдругъ—быть можетъ въ видѣ реакціи противъ монополіи такъ называемаго «русскаго» музыкальнаго общества—вздумало озаботиться и о настоящей пользѣ *искусства*. Мысль пригласить Рихарда Вагнера, что бы онъ далъ въ Петербургѣ такіе же концерты изъ своихъ и Бетховенскихъ произведеній, какіе недавно съ громаднымъ успѣхомъ далъ въ Вѣнѣ и въ Прагѣ, мысль *благодатная* для всѣхъ, кто смотритъ на музыку повыше, нежели на увеселеніе праздной толпы и на способъ пріобрѣтенія грошей и грошевой шарлатанской извѣстности. Зная каждую букву и каждую ноту изъ напечатанныхъ произведеній Вагнера, но еще не имѣвъ за границею случая видѣть его во главѣ оркестра я, въ минувшій четвергъ, побѣжалъ въ залъ дворянскаго собранія на пробу, чтобы удостовѣриться на дѣлѣ въ томъ, о чемъ печатно уже нѣсколько разъ говорилъ публикѣ, т. е. что Вагнеръ, какъ диригентъ имѣетъ себѣ равными только Листа и Берліоза (дирижировкѣ которыхъ я бывалъ свидѣтелемъ), оказалось дѣйствительно, что Рихардъ Вагнеръ, управляя героическою симфоніею Бетховена, такой же феноменальный художникъ-поэтъ, какъ и въ своихъ произведеніяхъ. Многихъ намъ случается видать во главѣ оркестровъ—есть между ними люди почтенные, весьма исправные музыкальные цѣховые и музыкальные чиновники, но вѣдь отъ заслуженнаго унтеръ-офицера съ нашивками на рукавѣ и съ медалями на груди еще довольно далеко до генералисимуса въ родѣ Суворова или Наполеона.

О подробностяхъ каждаго концерта Вагнера предоставлю себѣ поговорить, когда концертъ уже состоится. На нынѣшній разъ, въ день *перваго* изъ нихъ, считаю необходимымъ высказать мою глубочайшую благодарность Филармоническому Обществу, а также и нѣсколько подготовить публику къ музыкальному *событію*, которому со времени посѣщенія Петербурга Берліозомъ въ 1847 году, у насъ не было ничего подобнаго.

Концерты Филармоническаго общества подъ управленіемъ Рихарда Вагнера *).

Предварительною статьей я считалъ необходимымъ хоть нѣсколько подготовить публику къ важному событію музыкальному;—теперь, когда событіе это уже совершилось, когда изъ концертовъ Вагнера два уже за нами, а въ ожиданіи только одинъ, въ его пользу, 6-го марта, въ Большомъ театрѣ, — теперь самое время побесѣдовать съ читателями о предметѣ, который возбудилъ въ Петербургѣ,—какъ и вездѣ бездну толковъ «pro и contra». Предметъ, событіе—это нѣчто *одно*, само по себѣ (an und für sich, какъ говорятъ ученые германцы); толки, разсужденія объ этомъ предметѣ или событіи—это нѣчто *совсѣмъ другое*, *часто ничего общаго* не имѣющаго съ самимъ предметомъ. Въ музыкальныхъ дѣлахъ это «часто» бываетъ сплошь да рядомъ и причина этому неутѣшительному факту чрезвычайно проста. Здраво, толково *разсуждать*, *судить о предметѣ* дано ничуть не большинству людей, а напротивъ,—меньшинству, въ пропорціи для рода человѣческаго крайне обидной. Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a au monde de plus rare, ce sont les diamants et les perles—такъ выразился La Bruyère, и горькая истина эта подтверждается на каждомъ шагу, въ каждой области умственной, въ наукѣ и искусствѣ. Что же должно оставаться на долю того искусства, которое, по самой сущности своей, въ самыхъ тонкихъ проявленіяхъ своихъ неразрывно связано съ наукой этого искусства, по крайней мѣрѣ требуетъ непремѣнно особой развитости пониманія художественнаго, особой впечатлительности и положительнаго знакомства съ особымъ языкомъ, на которомъ это искусство говоритъ душѣ? Пора бросить убѣжденіе, что будто «музыка» существуетъ *для всѣхъ*, кромѣ только глухихъ! Физически не глухіе люди могутъ быть только *глухи* къ музыкальнымъ красотамъ. Если вѣрное сужденіе *о музыкѣ* по самому существу дѣла,—чрезвычайная рѣдкость, то насколько же еще рѣже должно быть это явленіе, когда дѣло идетъ о *печатныхъ* толкахъ о музыкѣ? Есть лица, глубоко понимающіе музыку и не вмѣняющіе себѣ въ обязанности каждую недѣлю становиться на под-

*) «С.-Пет. Вѣд.» 1863 г., № 52.

мостки и просвѣщать публику. И наоборотъ, изъ числа людей, привыкшихъ держать перо въ рукѣ и строчить фельетоны о городскихъ новостяхъ, нѣтъ почти ни одного, который подчасъ не считалъ бы себя *въ правѣ* потолковать и о музыкѣ, хотя *о Вагнерѣ*, напримѣръ. *Какими* сужденіями и толками угощаютъ эти господа читателей газетъ, объ этомъ почти нельзя имѣть понятія, если нѣтъ охоты вглядѣться поближе въ столбцы фельетоновъ. Но можно бы дойти до вѣрныхъ результатовъ даже «a priori», если только хорошенько припомнить себѣ Лабрюйерово изреченіе вообще,—а въ частности *трудность, сложность условій* для сколько нибудь порядочнаго сужденія о матеріяхъ музыкальныхъ. Результатъ долженъ выйти таковъ, что обыденные фельетоны— въ отношеніи къ музыкѣ—цѣлый океанъ *нелѣпостей* всѣхъ сортовъ и всѣхъ градацій. Такое колоссальное явленіе какъ художническій геній Рихарда Вагнера не могло не возбудить дѣятельности цѣлыхъ легіоновъ музыкальныхъ борзописцевъ въ Германіи. Тамъ цѣлыми ордами накинулись на Вагнера и его поклонниковъ. Накинулись, какъ мнѣ случилось упоминать,—изъ злобы (зависти тожъ), или изъ тупоумія, или изъ того и другаго вмѣстѣ. У насъ, въ Россіи, Вагнеръ предметомъ злобы и зависти стать не можетъ. Кто у насъ станетъ завидовать нѣмчику, который не только что не директоръ консерваторіи (куда ему!), но даже и вовсе не имѣетъ никакого «чина» музыкальнаго (капельмейстеромъ его величаютъ только по старой памяти, т. е. онъ *былъ* одно время во главѣ дрезденскаго оркестра, и то *вторымъ* послѣ Рейсигера). И такъ «злобѣ и зависти» у насъ въ этомъ отношеніи нѣтъ мѣста,—но касательно тупоумія—позвольте усомниться. У насъ, сравнительно, въ газетахъ пишутъ о музыкѣ меньше чѣмъ о другомъ чемъ, — но пишутъ, пишутъ столько же *разумно* и *толково*, какъ и вообще во всѣхъ земляхъ. Непросвѣщеніе нашихъ фельетонистовъ касательно музыки можетъ даже перещеголять непросвѣщеніе французское,—а это, право, не бездѣлица! Почему же въ отношеніи Вагнера должно было совершиться чудо, т. е., чтобъ такъ, сразу, у насъ въ газетахъ заговорили *не чепуху* въ отношеніи музыки и дирижировки Вагнера? Почему, напротивъ, не предположить съ достаточною увѣренностью, что сужденіе нашихъ фельетонистовъ о Рихардѣ Вагнерѣ именно по новизнѣ и громадности успѣха, должны были представить курьезности всѣхъ цвѣтовъ и оттѣнковъ. Почему не предположить, напримѣръ, что у насъ найдутся люди, которые будутъ увѣрять публику пресерьезно, что дирижеръ долженъ быть ничѣмъ инымъ, какъ *метрономомъ*, что обязанность дирижера наблюдать *только* (исправивъ ошибки въ партіяхъ), чтобы оркестръ шелъ исправно въ тактѣ;—что вся *геніальность* Вагнера, какъ дирижера, состоитъ въ томъ, что онъ дирижируетъ лицомъ къ оркестру и (какая неучтивость!) спиной къ публикѣ. Почему не предположить, что у насъ какой-нибудь борзописецъ «изъ самыхъ неопасныхъ»,—способный довольно вѣрно оцѣнить, напримѣръ, оперу Вильбоа—наговоритъ о *Вагнеровской* музыкѣ бездну распотѣшныхъ диковинъ, назоветъ, напримѣръ, прелюдію къ Лоэнгрину—балетной

музыкой, а прелюдію къ Тристану и Изольдѣ—кошмаромъ—бумага все терпитъ! Не *полемизировать* съ подобными господами хотѣлъ я (это была бы профанація, когда рѣчь идетъ о Вагнерѣ), а только заявить публикѣ мнѣ желалось, что тупоумію и празднословію музыкальныхъ нашихъ фельетонистовъ, именно по случаю концертовъ Вагнера—широкое раздолье! Чего стоитъ одинъ ярлычокъ: «музыка будущности» (ярлычокъ, въ которомъ, какъ я объяснялъ, самъ Вагнеръ рѣшительно не повиненъ)! Какой отрадный фактъ для писакъ, лишенныхъ всякой возможности имѣть свою мысль, свой взглядъ на предметъ, и всегда цѣпляющихся за что нибудь готовенькое. А ярлычекъ-то уже облетѣлъ всю Европу и, такъ сказать, «санкціонированъ» парижскимъ освистаніемъ Тангейзера!

Wie doch die Menschen sich winden und wehren,—
Um nur das Gute nicht zu verehren.
(Feuchtersleben).

Музыка, сравнительно съ другими искусствами, искусство довольно юное (въ томъ видѣ, какъ она для насъ существуетъ съ полнымъ обиліемъ вокальныхъ и инструментальныхъ силъ); эта юность дѣлаетъ отчасти простительнымъ, что эстетическая сторона музыки для бездны лицъ, всю жизнь свою посвятившихъ искусству звуковъ, остается книгою за семью печатями. Они всю жизнь довольствуются тѣмъ, что изучаютъ *переплетъ* книги, а о *содержаніи* ея вовсе и не догадываются и не заботятся. Тьма музыкантовъ на свѣтѣ, которые дальше подбора, нанизыванья музыкальныхъ звуковъ одного къ другому—вовсе не идутъ, съ дѣтства учатся этому мастерству, потомъ, продуктамъ своего нанизыванья даютъ названіе симфоній, ораторій, концертовъ, квартетовъ, оперъ и т. д.; потомъ стараются передавать свое мастерство цѣлому поколѣнію другихъ такихъ же будущихъ музыкальнаго цеха мастеровъ и подмастерьевъ и воображаютъ себѣ, что они дѣлаютъ серьезное дѣло, что они не даромъ прожили на бѣломъ свѣтѣ. Напротивъ того, для истинныхъ музыкантовъ—музыка—особый языкъ души, языкъ неисчерпаемо богатый, способный передать воображенію цѣлые міры поэтическихъ образовъ, иногда (и даже большей частью) недоступныхъ для воплощенія *словомъ*. Какъ одинъ изъ величайшихъ въ свѣтѣ музыкантовъ, Рихардъ Вагнеръ смотритъ на музыкальный звукъ, разумѣется, какъ на матерьялъ, на краску для *живописаній* волненій міра души человѣческой и даже внѣшнихъ, реальныхъ образовъ въ ихъ непрерывной связи съ душевной жизнью.

Музыкальныя затѣи для щеголянья *звуками*, собственно для потѣхи слуха—въ глазахъ истиннаго музыканта-художника—занятіе унизительное для мыслящаго человѣка, или—ремесло, промышленность. Какой-нибудь концертъ для фортепіано съ оркестромъ, безъ малѣйшей внутренней мысли, вызвавшей весь этотъ потокъ звуковъ, въ наше время, состоитъ къ *истинной* музыкѣ рѣшительно въ томъ же отношеніи, какъ узоръ для ситцевой фабрики отно-

92

сится къ живописи. Съ величайшимъ талантомъ къ инструментовкѣ, съ дивной способностью чародѣйски вызывать могучія, неисчерпаемыя силы, таящіяся въ нѣдрахъ оркестра—Вагнеръ, *симфонистъ* по всей натурѣ своей, именно симфоній то и не пишетъ (предоставляя это занятіе патентованнымъ концертнымъ капельмейстерамъ и цеховымъ директорамъ консерваторій); инструментальная музыка подъ перомъ Вагнера имѣетъ всегда смыслъ *драмы*,—оттого для чисто-симфоническаго произведенія, какъ напримѣръ, «eine Faust Ouverture», Вагнеръ избралъ одно настроеніе души Гётева Фауста (въ одномъ изъ его монологовъ) *). И такъ—безъ программы, безъ опредѣленной драматической задачи (принимая *драматизмъ* въ самомъ широкомъ значеніи слова), композиторство для Вагнера—немыслимо. Но изъ этого прямой логическій выводъ, что *его* музыка, для полноты впечатлѣнія, требуетъ близкаго знакомства слушателей съ *сюжетами* этой музыки, съ ея драматическимъ смысломъ и значеніемъ. Бóльшая часть изъ созданнаго Вагнеромъ теряетъ *половину* своего достоинства или исполненія въ концертной залѣ. Настоящее мѣсто для созданій Вагнера—сцена, театръ и оркестръ, неразлучный съ театральною сценой. Концерты для него—un-pis-aller,—не болѣе. Чтобы дать идею, насколько музыка съ постоянно драматическими, иногда пейзажными и декораціонными намѣреніями, теряетъ при исполненіи концертномъ, т. е. безъ сцены и ея очарованій,—представимъ себѣ двѣ эффектнѣйшія въ своемъ родѣ музыки, исполненныя въ концертномъ залѣ: музыку къ волчьей долинѣ въ Веберовомъ Фрейшюцѣ—и музыку при воскресаніи монахинь, въ 3-мъ актѣ Мейерберова Роберта. Безъ пьесы, безъ сцены, безъ декорацій и при неизвѣстности сюжета, эти звуки показались бы, безъ сомнѣнія, мрачными и очень оригинальными, подъ-часъ дикими, страшными, но *отгадать* сюжетъ было бы трудно, почти невозможно (въ музыкѣ есть всегда свойственная ей неопредѣленность, неуловимость, неосязательность очертаній).—Но даже при самомъ превосходномъ исполненіи, была ли бы достигнута въ концертѣ хоть тѣнь того магическаго эффекта, который производятъ обѣ эти музыки *на своемъ мѣстѣ*, при исполненіи оперъ въ театрѣ?—Какъ велика, значитъ, дерзость тупловидцевъ, которые, ни .мало не заботясь узнать о чемъ дѣло идетъ въ прелюдіи къ «Тристану», въ прелюдіи къ «Лоэнгрину», въ увертюрѣ къ «Моряку-Скитальцу», начинаютъ критиковать (!) эти созданія, какъ болѣе или менѣе удачный подборъ звуковъ!

«Ut pictura poësis—знаменитое латинское изреченіе; въ отношеніи Вагнеровыхъ созданій можно прямо сказать: «Ut pictura, musica». Послѣ Бетхо-

*) Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen.
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen,
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst».

вена въ музыкѣ не было положительно ни одного художника, который бы *живописалъ звуками* въ такой степени ясно, какъ Вагнеръ. И не надо забывать притомъ, что въ послѣднее время, т. е. въ теченіе всей первой половины нашего вѣка, искусство *колорита* музыкальнаго, едва зарождавшееся подъ перомъ Глюка, Гайдна и Бетховена, въ произведеніяхъ Спонтини, Россини, Вебера, Мейербера, Мендельсона и Берліоза сдѣлало шаги исполинскіе. Вагнеръ наслѣдовалъ и усвоилъ себѣ всѣ великолѣпныя завоеванія своихъ предшественниковъ, но, разумѣется, какъ и каждый изъ нихъ, внесъ въ искусство множество элементовъ новыхъ, до него небывалыхъ, невоображаемыхъ. Возьмемъ, напримѣръ, картину «морской бури», выраженную звуками. До Вагнера есть два образцовыхъ произведеній, гдѣ оркестръ отлично живописуетъ бушеваніе волнъ и вѣтра—сцена кораблекрушенія во второмъ актѣ Веберова Оберона и увертюра Мендельсона «die Hebriden»; но обѣ эти картины, мастерскія сами по себѣ, теряютъ свою яркость и жизненность, если ихъ сравнить съ «морской бурей» Вагнера въ увертюрѣ къ «Моряку-Скитальцу» (Fliegende Holländer)—отголоски веселаго хора матросовъ, прорывающіеся сквозь неистовыя завыванія вѣтра и оглушительный, одуряющій шумъ волнъ—это сама натура, сама жизнь! Между тѣмъ эта, столько колоритная и художественная буря вовсе еще не *вся* задача увертюры (какъ напримѣръ въ «Hebriden»)—у Вагнера, какъ у Вебера, безподобная пейзажность со всѣми очарованіями своими служитъ только на пользу *драмъ*, *психологической* задачѣ произведенія. Проклятый небомъ страдалецъ осужденъ на вѣчное скитальчество по морямъ—ищетъ себѣ смерти, но смерть убѣгаетъ отъ него (какъ въ легендѣ о Вѣчномъ Жидѣ). Избавленіе свое страдалецъ можетъ найти только черезъ пламенную любовь женщины, жертвующей собою за любимаго человѣка; апоѳеозъ этого чувства составляетъ свѣтлое разрѣшеніе драмы и—ея *увертюры*. Слѣдовательно «мрачная буря» служитъ только безподобной декораціей, рамою «душевнаго» сюжета. Но повторяю и не устану повторять сотни разъ, для того чтобы получить желаемое авторомъ впечатлѣніе отъ такой музыки, надобно быть знакому съ *сюжетомъ* каждаго произведенія—съ его программою, хоть въ главныхъ чертахъ. Въ первомъ концертѣ героическая симфонія Бетховена предстала *впервые* передъ петербургскою публикою въ полномъ своемъ величіи; финалъ симфоніи у обыкновенныхъ капельмейстеровъ выходитъ вялъ и даже утомителенъ; подъ управленіемъ Вагнера это вышло *лучшею* частью симфоніи, полною жизни и огня высшаго энтузіазма радости, тріумфа съ разными, безчисленными эпизодами главной картины. *Такимъ* дирижеромъ можетъ стать одинъ только такой *творецъ* музыкальный, какъ Вагнеръ. Изъ его произведеній на первый разъ вошли въ программу вещи, уже знакомыя петербургской публикѣ по исполненію въ концертахъ дирекціи и другихъ: увертюра изъ Тангейзера, хоръ матросовъ, увертюра изъ «Fliegende Holländer» и прелюдія (Vorspiel) къ оперѣ «Лоэнгринъ».—Но, разумѣется, подъ управленіемъ самого автора, оркестръ игралъ совсѣмъ

92*

иначе, характеръ выступилъ безъ сравненія выпуклѣе, яснѣе—въ цѣломъ и во всѣхъ подробностяхъ. Особенно поразила всю массу публики восхитительная прелюдія къ *Лоэнгрину*. Въ прежніе раза (въ симфоническихъ концертахъ дирекціи), она прошла передъ публикой *незамѣтно*, потому что была исполнена имъ вяло, безъ оттѣнковъ, требуемыхъ тутъ на каждомъ шагу или въ нелѣпомъ ускореніи темпа (изъ боязни «монотонности» впечатлѣнія, гг. капельмейстеры уговорились превратить въ *маршъ* это Adagio sostenuto!). Въ этой прелюдіи—одномъ изъ высшихъ чудесъ музыки на ряду съ лучшимъ, что́ создано Бетховенымъ—душа слушателя витаетъ въ какомъ-то лучезарномъ эфирѣ, въ той атмосферѣ, которою дышатъ въ раю (какъ его себѣ представляютъ поэты). Къ Бетховенской *тонкости* психологическихъ изгибовъ (*послѣдніе* квартеты и сонаты Бетховена—неизмѣримая глубина въ этомъ смыслѣ), въ прелюдіи къ Лоэнгрину — прибавляется очарованіе мистико-религіозной легенды среднихъ вѣковъ (чаша Сан-Граала и таинственное братство ея рыцарей), прибавляется дивная поэзія самой драмы въ судьбѣ рыцаря «Лоэнгрина» и спасенной, любимой имъ красавицы Эльзы, *не понимающей* возвышенной, неземной натуры таинственнаго своего супруга и тѣмъ разрушающей взаимное счастье. Говорятъ про сикстинскую мадонну: «это не картина, это видѣніе»! Точно съ такимъ правомъ слѣдуетъ сказать о прелюдіи къ Лоэнгрину: «это не музыка,—это видѣніе»! Видѣніе это наполняетъ всю душу какимъ-то невѣдомымъ благоуханіемъ, и таешь въ восторгѣ, и слезы невольно брызгаютъ изъ глазъ. «Прелюдія» была повторена, послѣ оглушительнаго взрыва аплодисментовъ. (Вагнеръ *еще разъ* даритъ намъ это «видѣніе»—оно входитъ въ программу концерта его въ Большомъ театрѣ).

Во второмъ концертѣ Филармоническаго Общества шла *пятая* симфонія Бетховена (C-moll), одно изъ самыхъ типическихъ созданій мощнаго бетховенскаго духа. Шла, разумѣется, великолѣпно. На мелочныя неисправности и промахи въ концертѣ Вагнеръ мало обращаетъ вниманія, тогда какъ это «корректорство» составляетъ главнѣйшую задачу дѣятельности цеховыхъ дирижеровъ. (О, еслибы удалось намъ услышать *девятую* симфонію Бетховена при *такомъ* предводителѣ оркестра! Петербургъ *узналъ* бы тогда, что такое значитъ Бетховенская симфонія съ хорами на Шиллерову оду «an die Freude»! Пора *спасти* это диво музыки, которое у насъ уже троекратно было опрофанировано снотворнымъ дирижерствомъ г. Рубинштейна). Вторую часть концерта составляли произведенія Вагнера изъ новыхъ, еще нигдѣ неисполнявшихся его оперъ *).

Прелюдія къ музыкальной драмѣ: «Тристанъ и Изольда», въ своемъ родѣ точно такое же диво, какъ прелюдія къ Лоэнгрину. Но, отъ совершенно

*) *Оперы* еще не исполнялись, но слышанные нами отрывки были исполняемы точно также въ *концертахъ*, подъ управленіемъ самого Вагнера, въ Вѣнѣ и въ Прагѣ, не задолго до пріѣзда великаго композитора къ намъ.

иной психологической задачи, нѣтъ и тѣни сходства между самой музыкой этихъ восхитительныхъ прелюдій. Тутъ опять не музыка, не звуки, а *жизнь души* во очію совершающаяся передъ нами! Безбрежная, неотразимая страсть любви съ ея мученіями и ея блаженствомъ въ безконечныхъ переливахъ стремленіе души (Sehnsucht) на столько сильное, что доходитъ даже до физическаго страданія, стремленіе безгранично томящее и исходъ этого стремленія—смерть обоихъ существъ. Въ самой оперѣ прелюдія состоитъ только изъ первой томительной части (Liebestod) безъ апоѳеоза. Для исполненія въ концертахъ Вагнеръ за концомъ прелюдіи заставляетъ къ ряду слѣдовать, какъ мажорное разрѣшеніе—самый исходъ драмы, т. е. послѣднюю сцену, гдѣ Изольда, надъ умершимъ уже Тристаномъ, сама умираетъ въ высшей восторженности душевнаго просвѣтлѣнія (Verklärung). Пѣніе пропускается,—но *симфоничность* всего намѣренія, неслыханное богатство красоты въ оркестровкѣ не позволяетъ слушателю замѣтить этого недочета. О впечатлѣніи отъ этой прелюдіи, о самыхъ красотахъ ея подробностей можно писать не статьи, а цѣлыя книги. И ихъ *будутъ* писать, какъ въ наше время пишутъ книги о сонатахъ и симфоніяхъ Бетховена.

Опера «Тристанъ и Изольда» (въ 3-хъ актахъ) совершенно окончена, даже награвирована полной оркестровой партитурой и для пѣнія съ фортепьяно, но еще ждетъ своего перваго представленія въ Вѣнѣ; изъ другой же *комической* оперы Вагнера, «die Meistersinger in Nürnberg», готовы еще только тѣ отрывки, которые мы слышали во 2-мъ концертѣ: *увертюра* и одна сцена (собраніе корпораціи мейстерзингеровъ и рѣчь мейстера Погнера). Не зная вполнѣ сюжета (а *текстъ* оперы, хотя напечатанъ уже, до Петербурга еще не дошелъ), трудно судить о Вагнеровыхъ музыкальныхъ намѣреніяхъ. Зная, впрочемъ, кто такой былъ Гансъ-Саксъ «Schuhmacher und Poet dazu», представляя себѣ «Нюрнбергъ» во времена Лютера, Гольбейна и Эразма Роттердамскаго, представляя себѣ схоластичность, чопорное педантство и всю комичность германскихъ *цеховыхъ* поэтовъ, составившихъ изъ себя цѣлую корпорацію,—представляя себѣ какую-нибудь *истинно* поэтическую натуру того времени, въ лицѣ какого-нибудь юноши, быть можетъ аристократа, т. е. рыцаря, которые тогда еще не совсѣмъ перевелись, представляя себѣ любовныя его отношенія къ какой-нибудь Клерхенъ и, какъ декорація, протестантскіе хоралы, готическіе соборы съ органомъ, процессіи, пирушки, шумное ликованіе народа на тѣсныхъ рыночныхъ площадяхъ—можно понять почти вполнѣ, что говоритъ намъ Вагнеръ своими «Мейстерзингерами». Звуки кипятъ *жизнію!* А что касается до технической стороны, до разработки контрапунктической и оркестровой, то тутъ цѣлые родники чудесъ! Въ своемъ концертѣ въ Большомъ театрѣ, Вагнеръ даетъ намъ услышать кромѣ увертюры и отрывка изъ Тангейзера и Лоэнгрина—цѣлыя сцены изъ двухъ оперъ («Валкирія» и «Юный Зигфридъ»), принадлежащихъ къ циклу оперы: «Перстень Нибелунга» (Der Ring der Nibelungen). Ознакомившись съ этими новизнами на

пробѣ, мы должны заявить, что это опять неслыханная, небывалая, по свѣжести и яркости колорита, пластичность образовъ; картинность, кажется, не можетъ дальше идти. Но, разумѣется, надо справиться съ программою обстоятельно, которая продается у входа въ концертъ. Подробности о немъ—до другого раза.

Рихардъ Вагнеръ и его концерты въ Петербургѣ *).

Для музыкальнаго критика, болѣе шести лѣтъ проповѣдывавшаго на Руси великость значенія Вагнера въ судьбѣ музыки вообще,—было самымъ отраднымъ явленіемъ, было истиннымъ *торжествомъ*—сильное, глубокое впечатлѣніе, сряду сдѣланное Вагнеромъ на петербургскую публику, и какъ дирижеромъ, и какъ творцомъ музыкальнымъ.

Пріѣздъ Вагнера къ намъ въ Петербургъ—явленіе неожиданное, давшее новую, давно уже небывалую жизнь нашей сѣверной столицѣ. Музыка вообще играетъ довольно замѣтную роль въ нашей общественной жизни, но какъ извѣстно, здравыя понятія музыкальныя у насъ еще весьма не много распространены. Одно только то достовѣрно—и пріемъ, сдѣланный Петербургомъ Рихарду Вагнеру подкрѣпилъ эту достовѣрность,—что наша публика, по своей неподкупности, свѣжести, отталкивающей всѣ предразсудки, по своей откровенности, по теплому, прямому сочувствію всему, что истинно-хорошо,—первая, лучшая публика въ свѣтѣ.

Ужъ о Вагнерѣ ли не позаботились подпустить публикѣ тумана невѣжественные иностранные газетчики? Ужъ и у насъ, благодаря жалкимъ отголоскамъ журнальныхъ пустомель на западѣ, постарались геніальнѣйшаго художника нашего времени нарядить въ дурацкій колпакъ сумасброднаго реформатора, *музыканта будущности* (musicien de l'avenir, Zukunftsmusiker). «Ужъ сколько разъ твердили міру»—что Вагнеръ даже не талантъ, а какой-то сумасшедшій честолюбецъ, пишущій ни для кого непонятныя брошюры о какихъ-то невозможныхъ переворотахъ въ драматической музыкѣ, взявшей себѣ девизомъ: изгнаніе изъ музыкальнаго творчества всего, что похоже на мелодію и музыкальную форму и, по своей теоріи, производящей на свѣтъ чудовищныя

*) «Якорь», № 2, 1863 г.

оперы, въ результатѣ однокачественныя съораторіями знаменитаго абиссинскаго маэстро.

Но... три года назадъ, въ программѣ симфоническихъ концертовъ дирекціи, явились увертюры и хоровые отрывки изъ оперы Вагнера;—публика наша приняла эту прелестную музыку съ восторгомъ. Увертюра къ «Тангейзеру»,—свадебный хоръ изъ «Лоэнгрина»—женскій хоръ (съ прялками) изъ моряка-скитальца,—сдѣлались положительно *любимыми, облигатными* нумерами симфоническихъ концертовъ, наравнѣ съ чуднымъ хоромъ «Славься» и съ блестящей «аррагонской хотой» нашего Глинки.

Реакція пустомельства, злобы или тупоумія, осталась, конечно, въ фельетонахъ иныхъ газетъ и въ партіи «консерваторовъ», т. е. приверженцовъ новоучрежденной «консерваторіи» (!) и ея директора, но публика, наполняющая залъ Большаго театра симфоническихъ концертовъ, и знать не хотѣла объ этой реакціи, апплодировала вагнеровой музыкѣ преусердно и съ неподдѣльнымъ восхищеніемъ въ самое то время, когда парижане съ ожесточеніемъ освистывали «Тангейзера».

Нынѣшней весною—по приглашенію «Филармоническаго общества» (NB а не «русскаго музыкальнаго общества»—ils s'en seraient bien gardés) явился передъ нами самъ Вагнеръ. Не было никакихъ предварительныхъ рекламъ, ни зазываній; не было никакихъ досужихъ кумовьевъ, которые бы «à bout portant» навязывали билеты. Появилась афиша, что будетъ исполнена героическая симфонія Бетховена, подъ управленіемъ Вагнера, и, разумѣется, подъ его же авторскимъ управленіемъ—нѣсколько отрывковъ изъ его оперъ, частію извѣстныхъ уже нашей публикѣ изъ «Тангейзера», «Лоэнгрина» и «Моряка-скитальца», и огромная зала дворянскаго собранія едва могла вмѣстить слушателей. Пріемъ знаменитому гостю былъ сдѣланъ самый блестящій. Послѣ каждой части симфоніи (продирижированной, разумѣется, въ неслыханномъ у насъ совершенствѣ), послѣ каждаго отрывка изъ произведеній самого Вагнера громовые апплодисменты раздались неумолкаемо. Восхитительная «прелюдія» къ Лоэнгрину была по единодушному требованію повторена. Еслибъ можно было, публика не отказалась бы съ наслажденіемъ прослушать эту музыку и въ третій и въ четвертый разъ къ ряду. Во второмъ концертѣ—другая симфонія Бетховена (C-moll), другія совершенно незнакомыя нашей публикѣ произведенія Вагнера,—восторгъ слушателей тотъ же.

По обстоятельствамъ, Вагнеръ долженъ былъ дать концертъ въ свою пользу, не въ залѣ дворянскаго собранія, а въ Большомъ театрѣ. И тамъ—ни одного незанятаго мѣстечка. Тьма народу даже на сценѣ, между музыкантами оркестра и за кулисами. Самая новизна музыки Вагнера, необычайная, неслыханная, невообразимая смѣлость въ оркестровкѣ въ отрывкахъ изъ оперъ «Валкирія»,—словно могучій потокъ разомъ увлекла всю массу слушателей до крайнихъ предѣловъ самого пламеннаго сочувствія. Апплодисменты,

оглушительные и продолжительные чередовались между публикою и музыкантами оркестра, исполненіемъ своимъ, въ свою очередь, восхитившими самого Вагнера.

Пріемомъ публики и образцовою ретивостью нашего оркестра Вагнеръ былъ тронутъ до слезъ. Торжество его было полное. И такъ—никакія запугиванія букою «музыкальнаго революціонера, музыканта будущности», никакія враждебныя пустомельства въ нашихъ русскихъ и нѣмецкихъ газетахъ (газетчики и въ Германіи и во Франціи крѣпко ратуютъ *противъ* Вагнера, какъ противъ всякаго генія),—никакія плевелы, посланные партіею консерваторовъ. (зри выше) *не помогли,* не сбили нашу публику съ толку: правда и красота взяли *свое.* Публику нашу привыкли упрекать въ несамостоятельности, въ подражательствѣ Парижу. Гдѣ же эта несамостоятельность, гдѣ это подражаніе Парижу? Напротивъ, горячій энтузіазмъ къ Вагнеру и его дѣлу у насъ—служитъ превосходнымъ ручательствомъ, что въ нашей публикѣ есть и сознательность и сочувствіе къ прекрасному, хотя бы наперекоръ цѣлому свѣту. Наша публика, воспитанная, такъ сказать, въ загонѣ самостоятельной мысли, сама еще не догадывается о своей толковости, о своей львиной силѣ!

Теперь, когда большинство публики такъ явно на сторонѣ Вагнера, весьма не лишнемъ будетъ окинуть бѣглымъ взглядомъ весь кругъ его произведеній и его писаній, съ тѣмъ, чтобы, на пользу всѣхъ, кто сочувствуетъ *истинной* музыкѣ—были уяснены тѣ результаты, до которыхъ онъ дошелъ въ искусствѣ. Предметъ такой, въ сущности, выходитъ изъ рамокъ журнала не спеціальнаго по части музыки—но вѣдь на все есть способъ. Помня, что такія статьи пишутся для неспеціалистовъ, постараюсь быть понятнымъ, касательно *самого дѣла*, не вдаваясь въ техническія подробности. Педантство вообще, щеголянье техникою, въ печати, для каждаго преданнаго «сущности дѣла» должно быть ровно столько же отвратительно, какъ музыкальная виртуозность, поднятая на аферу, и самозванно присвоивающая себѣ разные громкіе титулы. Критика художественная, «какъ само художество» есть служеніе правдѣ и красотѣ. А такое священное служеніе должно строго охранять себя отъ всего похожаго на шарлатанство.

Постараюсь избѣжать многоглагольства,—въ немъ нѣтъ спасенія! но и не буду стѣснять себя рамкою слишкомъ тѣсною. Предметъ самъ по себѣ такъ возвышенъ, что говорить о немъ «слегка» было бы опять преступленіемъ противъ искусства... Затѣмъ до слѣдующей бесѣды.

«Нибелунговъ перстень» *).

Музыкально-драматическая поэма Рихарда Вагнера.

(Очеркъ, посвящаемый гонителямъ Вагнера, какъ поэта).

Вступленіе.

I.

Гонителямъ Вагнера, какъ поэта?—Да развѣ есть такіе гонители у насъ, когда вагнеровы музыкальныя произведенія извѣстны въ Россіи только по отрывкамъ въ концертахъ, а съ поэзіей его созданій въ цѣломъ каждаго изъ нихъ, наша публика, въ общемъ ея разрѣзѣ, и не думала еще ознакомиться? Къ сожалѣнію и то правда, что у насъ Вагнера, какъ драматурга, еще и не знаютъ *нисколько*, но и то правда, еще къ бóльшему сожалѣнію, что такое *незнаніе предмета*, полная, значитъ, въ отношеніи его—«инкомпетентность»—нимало не мѣшаетъ, чтобы въ нашихъ газетахъ появлялись отъ времени до времени насмѣшки и болѣе или менѣе злобныя выходки именно противъ поэзіи вагнеровыхъ музыкальныхъ драмъ. Логика тутъ бываетъ обыкновенно такого рода: всѣмъ извѣстно и вѣдомо, что ни Глукъ, ни Моцартъ, ни Керубини, ни Мегюль, ни Спонтини, ни Бетховенъ, ни Веберъ, ни Россини, ни Беллини, ни Мейерберъ, ни Верди, ни Глинка не «осмѣливались» сами сочинять себѣ тексты для своихъ оперъ, довольствовались тѣмъ, чтó имъ, по неотступнымъ ихъ просьбамъ, или за большія деньги, или наподрядъ отъ импрессаріевъ давали гг. записные литераторы-либреттисты. Да оно и въ порядкѣ вещей: вѣдь не заказываете же вы себѣ пальтó у того «мастера», который шьетъ вамъ сапоги? Только на бѣдныхъ провинціальныхъ театрикахъ случается, что ламповщикъ въ тоже время и суфлеръ,—декораторъ, онъ же и костюмёръ—въ высшихъ слояхъ цивилизаціи, для преуспѣянія дѣла должно быть непремѣнно: «раздѣленіе труда».—Кто пишетъ стихи, тотъ сочиняй стихи и для оперы, какъ тамъ потребуется по заказу музыканта или импрессарія; кто пишетъ музыку, тотъ работай себѣ надъ партитурой оперы и относись къ тексту ея какъ къ чему то данному, гдѣ каждая малѣйшая перемѣна будетъ уже нарушеніемъ литературныхъ правъ либреттиста **). Теперь, съ этими прогрессами, съ этими реформами все искажено,

*) «Якорь» 1863 г., № 20.

**) Такія убѣжденія перешли въ плоть и въ кровь музыкальныхъ дѣятелей старой эпохи, я знаю одного *опернаго* композитора (изъ ветерановъ), который мнѣ говаривалъ съ нѣкоторою даже *гордостью*: я, батюшка,—*музыкантъ*. Въ литературное дѣло я не вмѣшиваюсь, чтó тамъ мнѣ г. литераторъ напишетъ въ текстѣ, то и свято; не даромъ же я деньги ему плачу. Мое дѣло только—музыку сочинять.

все извращено! «Nous avons changé tout cela!»—какъ говоритъ мольеровъ Сганарель. Какой нибудь господинъ, именно потому, что у него силёнки не хватаетъ быть себѣ просто музыкантомъ, по общепринятому, вѣками - освященному порядку,—увѣритъ себя, что онъ еще и поэтъ (!), вздумаетъ настрочить самъ себѣ оперное либретто, да чтобъ придать себѣ и своему произведенію какъ можно больше вѣсу въ публикѣ, самъ же и «рекламируетъ» за себя, провозглашая себя нововводителемъ, искоренителемъ предразсудковъ, реформаторомъ музыки и драматической поэзіи. А на повѣрку выйдетъ, что и музыка-то пресловутая не въ самомъ дѣлѣ музыка, потому что писалъ ее какой то *полу*-литераторъ,—да и текстъ оперы ничуть не драма, потому что сочиненъ не патентованнымъ стихотворцемъ, а только *полу*-музыкантомъ. Есть мудрѣйшая пословица: «Всякое дѣло мастера боится»—и другая, не менѣе мудрая: «Кто за двумя зайцами погонится ни одного не поймаетъ».

Вотъ разсужденія, которыя уже болѣе пятнадцати лѣтъ повторяются отсталыми «филистерами» въ германскихъ газетахъ (въ музыкальныхъ и политическихъ напр. въ Аугсбургской «Allgemeine Zeitung» и въ Вѣнской «Presse») германскими авторами историческихъ и эстетическихъ курсовъ, французскими пустозвонами въ родѣ M. Oscar Comettant и тысячи другихъ,—а въ послѣднее время выпархиваютъ на свѣтъ Божій и въ нашихъ доморощенныхъ фельетонахъ, обладающихъ, какъ извѣстно, вообще разными очень милыми свойствами.

И такъ — гонители Вагнера, какъ поэта, не только что существуютъ но—имъ же имя «легіонъ».—Тѣмъ не менѣе и сама Вагнерова поэзія тоже существуетъ во всѣхъ своихъ правахъ, во всемъ блескѣ своего величія.

Философы давно уже положили цѣлую *бездну* между предметомъ, каковъ онъ самъ по себѣ (an und für sich) и взглядами на этотъ предметъ, въ длинной постепенности отъ тупѣйшаго непониманія до полнаго разумнаго пониманія.

Вся «исторія оперы» отъ ея самыхъ первыхъ зачатковъ до нашего времени есть исторія идеала музыкальной драмы, болѣе или менѣе неясно *сознаваемаго* призванными художниками, болѣе или менѣе *затемняемаго* стремленіемъ пѣвцовъ къ концертной виртуозности, стремленіемъ публики искать въ оперѣ—легкой забавы, пріятнаго развлеченія въ родѣ виртуознаго концерта, подкрашеннаго костюмами, или чего-то безсмысленно-пустаго въ родѣ балета или даже въ родѣ балаганно-эффектнаго зрѣлища.

Въ исторіи сближенія высшихъ цѣлей *истинной* драматургіи съ высшими цѣлями *истинной* музыки два имени будутъ сіять въ вѣнцахъ славы неувядающей: имя «Вагнера прошлаго вѣка»—т. е. *Христофора Глука*,—имя «Глука девятнадцатаго столѣтія», т. е. *Рихарда Вагнера*. Глукъ понялъ всю серьезность задачи въ музыкальной драмѣ, и въ пяти своихъ операхъ (Орфей (1764), Альцеста, Армида, Ифигенія въ Авлидѣ, Ифигенія въ Тавридѣ) геніально воплотилъ свой чистый, здравый, величе-

ственно-простой идеалъ. Воплотилъ на столько, насколько это было возможно при тогдашнемъ состояніи оркестровъ (въ срединѣ XVIII вѣка) и при тогдашнемъ пониманіи сценическаго дѣла. Не забудемъ, что тогда, при Людовикѣ XV и XVI, еще и Орфей, и Ахиллъ, и Ифигенія, и Армида являлись передъ публикою во *французскихъ* парадныхъ костюмахъ, въ глазетѣ, въ лентахъ, въ напудренныхъ парикахъ, въ шелковыхъ чулкахъ, въ башмакахъ съ пряжками и красными каблуками. Эта форменная — смѣшная для насъ — напыщенность, реторическая академичность костюма, декламація и всѣ сценическіе пріемы, до корня испорченные псевдо-классицизмомъ, деспотически царившимъ тогда во всей европейской литературѣ, не могли не отразиться и въ музыкѣ великаго Глука. Это—ахиллесова пята его произведеній, во многомъ—и съ собственно-музыкальной, и съ драматургической стороны для нашего требованія—уже устарѣвшихъ, отжившихъ часто до муміеобразности. Но живаго, вѣчно-юнаго начала въ Глукѣ все таки довольно, когда въ наше время, въ 60-хъ годахъ XIX вѣка, «Орфей», «Альцеста», наканунѣ своего *столѣтняго* юбилея, являются снова въ полномъ блескѣ на парижской сценѣ и не только что терпѣливо выслушиваются, какъ почтенная древность, но— въ избалованнѣйшей публикѣ возбуждаютъ горячій энтузіазмъ (особенно «Орфей», благодаря Віардо въ этой роли).

Понявъ свое дѣло съ самой серьезной его стороны, — что́ было такъ невыразимо-трудно при всеобщей фривольности тогдашняго театра, Глукъ однако, хотя ужъ въ *предисловіи* къ Альцестѣ старается объяснительнымъ разсужденіемъ приготовить публику къ *новому* взгляду на оперу—по неимѣнію достаточнаго литературнаго образованія,—никакъ не отважился самъ писать себѣ тексты своихъ оперъ; отдалъ себя подъ ярмо присяжнаго стиходѣя— либреттиста и оставался его работами—доволенъ; вѣроятно даже, что и самая мысль высвободиться изъ-подъ литературной опеки—Глуку еще вовсе не приходила въ голову. Ему слишкомъ много было дѣла съ застоемъ по собственно-музыкальной части, находившейся и отнятою у пѣвцовъ-сопранистовъ и капризнѣйшихъ куртизанокъ-примадоннъ.

Драматургическій идеалъ Глука, конечно, не могъ подняться выше расиновской или корнелевской трагедіи, исполненной тогдашними знаменитостями. О Шекспирѣ онъ конечно и не слыхалъ. О древнихъ греческихъ трагикахъ Глукъ не могъ имѣть *вѣрнаго* понятія. Приблизить оперу къ чистотѣ *Расиновской* трагедіи,—хотя *нѣсколько*,—это для Глука было уже геркулесовскимъ подвигомъ, который онъ на пользу искусства—и совершилъ побѣдоносно.

Прямое продолженіе глуковскаго стиля, глуковской реформы традиціонно сохранилось у народа, наиболѣе наклоннаго въ искусствѣ къ рутинѣ и академичности,—у изобрѣтателей псевдо-классическаго театра—у французовъ. Школа серьезной оперы (tragédie lyrique) съ ея формальными аріями и речитативами—была съ успѣхомъ поддерживаема такими талантами какъ Керу-

бини, Мегюль и Спонтини, съ ихъ весьма-добросовѣстнымъ стремленіемъ къ драматической правдѣ. Но и они, разумѣется, находились въ полной зависимости отъ *условныхъ* рамокъ для оперы, и очень часто, въ случаѣ плохаго, неинтереснаго текста—тратили свои силы понапрасну, т. е. доставляли полный неуспѣхъ своимъ операмъ, никакъ не приходя къ мысли: эманципироваться отъ своихъ либреттистовъ. При французскомъ взглядѣ на искусство—всякое открытое нововведеніе въ этой области кажется чуть не преступленіемъ. Французы приняли реформу Глука съ восторгомъ только потому, что она была продолженіемъ оперъ Люлли и Рамó. Тутъ передъ глазами французовъ, занесенный къ нимъ итальянцами оперный спектакль, въ которомъ, по своей природной антимузыкальности, они большаго утѣшенія не находили, преобразился во что-то болѣе знакомое, болѣе симпатичное, во столько любимую ими «tragédie» съ реторическими длинными тирадами, съ «Seigneur» Madame—наперсниками и наперсницами, во все, къ чему они еще со временъ Людовика XIV такъ *привыкли* au théâtre français.

Музыкантъ, который самъ себѣ и либретто написалъ,—для французовъ на рубежѣ прошлаго и нынѣшняго вѣка—былъ бы явленіемъ чудовищнымъ «Monstrum horrendum». Такими точно глазами смотрѣли на это дѣло и великіе композиторы изъ эпохи «первой имперіи»—Керубини и Спонтини. При своей строгости и нѣкоторой условной сухости стиля, напоминающей современныхъ ему живописцевъ школы Давида,—Спонтини кончаетъ свою серьезно-трагическую Весталку — дивертиссментомъ! Въ Германіи судьбы драматической музыки были инаковы. Глукъ со своею реформою былъ оставленъ совсѣмъ въ сторонѣ. Къ вкусу публики и оперныхъ дѣлъ мастеровъ привился другой, несравненно-болѣе музыкальный, но отчасти *менѣе* драматическій геній,—*Моцартъ.*

Этотъ современникъ Гёте и Шиллера представляетъ имъ параллель въ своей музыкѣ,—т. е. точно такой-же, еще не бывалый разцвѣтъ изящества формы «die Epoche des schönen Styls», какъ ее категорически опредѣлили нѣмецкіе эстетики. Но при всѣхъ очаровательныхъ красотахъ своего стиля, Моцартъ въ исторіи оперы долженъ занять мѣсто несравненно ниже Глука. Въ Моцартѣ—при бóльшей развитости въ его время собственно-музыкальныхъ формъ и при несравненно бóльшихъ богатствахъ его творческой натуры, счастливо-выдержавшей соперничество съ великимъ геніемъ Гайдна и побѣжденной только—могучимъ геніемъ Бетховена, въ Моцартѣ однако *нѣтъ* того серьезнаго взгляда на музыкальную драму, который *былъ* въ Глукѣ. Моцартъ повелъ оперное дѣло по другимъ стезямъ,—повелъ на служеніе почти-исключительно *красотѣ звука*, красотѣ собственно *музыки*, слѣдовательно—иногда въ ущербъ строгимъ требованіямъ музыкально-драматическаго идеала, къ которому *прямой путь* уже былъ такъ успѣшно проложенъ—Глукомъ.

Моцартъ относился къ *тексту* своихъ оперъ наивно—до ремесленничества. Въ лучшую, зрѣлѣйшую эпоху своего творчества, *послѣ* «Фигаро»

(1786) и Д. Жуана (1787), Моцартъ могъ вдохновляться такими до невозможности плоскими продуктами либреттной кухни, какъ напр.: въ 1790 г. опера «Cosi fan tutte» («Такъ поступаютъ всѣ», т. е. женщины—одно это заглавіе уже прелестно въ родѣ злодѣйскаго стишка изъ оперы немногимъ позднѣйшей,—изъ днѣпровской Русалки:

«Женщины плутовки
На обманы ловки»).

или въ 1791 г. опера «Волшебная флейта», не то отчаянно безвкусная балаганщина, не то моральная дѣтская сказочка изъ пресловутаго «Золотаго зеркала»! Ребяческая наивность Моцарта въ этихъ случаяхъ доходитъ даже до чего-то трогательнаго. Но что тотъ же Моцартъ, въ одно время съ «Волшебною флейтою» и съ «Реквіемомъ» могъ заниматься сочиненіемъ оперы на паточный текстъ Метастазіо (!) «La clemenza di Tito» и изготовить эту риторически-виртуозную стряпню къ сроку, для какого-то придворнаго празднества—это уже не мило и не трогательно, а можетъ служить только яснымъ доказательствомъ, что Моцартъ, при всей своей геніальности, былъ все-таки «цеховымъ» капельмейстеромъ и что, слѣдовательно, отъ Моцарта, меньше чѣмъ отъ всѣхъ прочихъ, можно было требовать реформаторскихъ взглядовъ, колоссальныхъ нововведеній—или высвобожденія оперной музыки и всего опернаго склада изъ подъ ярма рутинныхъ привычекъ. Моцартъ, напротивъ, de bon coeur, во всей простотѣ души, поблажалъ всѣмъ этимъ жалкимъ привычкамъ, всей этой, для насъ теперь, возмутительной париковщинѣ «временъ очаковскихъ и покоренья Крыма». Гдѣ же бы отъ Моцарта требовать, чтобъ онъ самъ себѣ сочинялъ оперный текстъ?! Въ немъ и необходимыхъ для такого дѣла данныхъ вовсе не было. Онъ никогда и сюжетовъ для оперъ самъ не выбиралъ. Онъ, во всей невинности, какъ и многіе другіе полу-ремесленники, писалъ музыку оперъ *по заказамъ*, на *задачу*.

Если такой герой музыкальнаго дѣла, какъ Моцартъ—этотъ полнѣйшій типъ «музыканта»—никакъ не свободенъ отъ очень серьезныхъ упрековъ въ отношеніи къ *идеалу музыкальной драмы*, то гдѣ же искать сохраненія этого идеала въ раболѣпныхъ подражателяхъ Моцарту? Imitatorum servum pecus! А такъ какъ моцартовскій стиль пришелся крайне по душѣ нѣмецкимъ музыкантамъ и, разумѣется, что всего больше своими *слабыми*, рутинными сторонами,—то и подражателей Моцарту явились цѣлыя стада.

Идеалъ затеривался больше и больше среди этихъ капельмейстерскихъ оперъ, среди этихъ Винтеровъ съ ихъ «прерванными жертвоприношеніями» и Вейглей съ ихъ «швейцарскими семействами»; болѣе развитой и высоко-разумный художникъ, Бетховенъ, въ области сценической музыки не сдѣлалъ ни шагу къ прогрессу. «Фиделіо» Бетховена заключаетъ въ себѣ превосходныя частности, но какъ музыкальная драма это произведеніе чрезвычайно

слабое, неидущее нисколько въ параллель ни съ Моцартомъ, ни съ лучшими произведеніями другаго опернаго мастера, прямо послужившаго *образцомъ* для Бетховена, Керубини. Керубиніевскій «Водовозъ», какъ цѣлое, какъ драма— не смотря на всѣ свои приторности и французскую куплетность, неизмѣримо выше, чѣмъ «Фиделіо», въ которомъ музыкальныя красоты не выкупаютъ нисколько слабости и незанимательности текста, особенно въ первомъ актѣ. На поприщѣ сценической музыки, Бетховенъ—подражатель и даже не изъ сильнаго десятка. Не ему было дойти до *необходимости* соединить въ одномъ себѣ либреттиста и композитора! Съ него было довольно подвиговъ его на поприщѣ «симфоній». Тамъ онъ дошелъ и до небывалыхъ исполинскихъ формъ и до небывалой необходимости: воплотить музыкальную мысль въ словѣ,— слить симфоническую музыку съ высоко поэтическимъ текстомъ, прямо изъ Шиллера! Такъ шагаютъ только гиганты!

Параллельно съ подражаніями Моцарту и съ нѣкоторыми остатками глуковщины въ Спонтини и Керубини, въ началѣ нашего вѣка болѣе и болѣе охватывалъ всѣ европейскія оперныя сцены *итальянскій* элементъ, благодаря блистательному, геніальному таланту—*Россини*. Служеніе *пѣвцамъ* и служеніе *публикѣ* яркостью колорита и легкостью формъ—вотъ къ чему стремился Россини во всю свою дѣятельность. Взглядъ какъ нельзя болѣе далекій отъ художественнаго идеала. Что есть истинно драматическаго въ операхъ «Пезарскаго лебедя», то является какъ-то по нечаянности, между прочимъ, мимоходомъ, и какъ будто на-перекоръ желаній самаго автора, которому до драматизма въ *результатѣ оперы* ровно никакого дѣла нѣтъ. Понятно, что при *такомъ* служеніи искусству, обольщающемъ итальянскою прелестью, чрезвычайно выгодной для вокальныхъ виртуозовъ и пустоголовыхъ меломановъ, глуковская реформа отодвинулась въ архивы, объ ней, наконецъ, и совсѣмъ забыли. Тутъ появились профанаціи драматической музы, къ стыду нашего времени еще не исчезнувшія съ оперной сцены,—пошлѣйшія ремесленныя либретто изъ высшихъ шекспировыхъ драмъ! «Отелло», «Ромео и Юлія»— искромсанныя ножницами цеховаго либретчика, послужили канвою для сольфеджій въ костюмахъ! Времена медоточивыхъ оперъ Метастазіо, писанныхъ для кастратовъ-исполнителей и для умственныхъ кастратовъ-потребителей, вернулись, только что въ иномъ платьѣ. Значеніе текста въ оперѣ было приведено—къ нулю. Вотъ вамъ и прогрессъ искусства! Бѣдный Глукъ съ его идеальнымъ переворотомъ. Однако, процессъ противъ итальянскихъ пошлостей неминуемо долженъ былъ явиться и, явился въ лицѣ германскаго художника высоко даровитаго и высокопросвѣщеннаго.

Съ Вебера начинается въ драматической музыкѣ совсѣмъ новая жизнь, новая эпоха. Современникъ Бетховена и *соперникъ* ему въ обладаніи тайнами инструментальной музыки, творецъ «Фрейшюца» впервые придалъ оркестру въ оперѣ роль самостоятельную,—въ сочетаніяхъ инструментовъ воплотилъ сценическій драматизмъ до такихъ тонкостей, до такой живописной правды, о

которой ни Глукъ, ни Моцартъ, ни Керубини, ни Бетховенъ еще и не мечтали. Современникъ Спонтини и Россини—Веберъ воспользовался и ихъ завоеваніями въ оркестровкѣ оперъ. Оркестръ въ «Эвріантѣ», въ «Оберонѣ» мѣстами не менѣе, если не болѣеярокъ и блестящъ какъ въ «Весталкѣ», въ «Олимпіи», въ «Семирамидѣ». Однимъ словомъ, оркестръ Вебера, сложенный изъ такихъ разнородныхъ богатствъ, столько сочный и насквозь проникнутый и мѣстнымъ колоритомъ (сообразно сюжету) и ароматно-дышащій вездѣ драматическою правдою—это почти нашъ нынѣшній оркестръ, оркестръ Берліоза, Мейербера и Вагнера. Само собою разумѣется, что у Вебера и въ голосахъ на сценѣ кипитъ такой-же драматизмъ, дышетъ такая-же глубокая правда, искренность чувства, какъ въ инструментовкѣ.

Вотъ въ чемъ и тайна неувядаемости «Фрейшюца», не смотря на нѣкоторую дѣтскость сюжета. Въ «Эвріантѣ» великій Веберъ повелъ драматизмъ еще шире и глубже, нежели во «Фрейшюцѣ», оперѣ, гдѣ музыкальные нумера, по плачевной рутинѣ оперъ *нѣмецкихъ* (съ «Волшебною Флейтою» во главѣ, перемѣшаны съ прозаическимъ «діалогомъ».—Эвріанта, опера съ музыкой сплошною, по образцу лирическихъ трагедій французскихъ, съ сильно-драматическими, всегда интересными речитативами, плотно сковывающими музыкальныя формы въ одно цѣлое, всѣмъ своимъ стилемъ вообще,—есть прямая провозвѣстница вагнеровскихъ музыкальныхъ драмъ, особенно въ близкомъ родствѣ съ «Лоэнгриномъ». Но—только *провозвѣстница*—не больше! Веберъ былъ столько-же поэтъ душой, сколько музыкантъ, но не былъ еще довольно-послѣдователенъ въ стремленіи своемъ къ идеальной *драмѣ*, воплощенной звуками.

Иначе бы онъ отринулъ на-отрѣзъ въ сущности вздорный сюжетъ и все плохое либретто «Эвріанты», предложенное ему одною сантиментальною писательницею (Wilhelmine von Chezy). Иначе бы онъ,—поднявшись такъ высоко во «Фрейшюцѣ» и въ «Эвріантѣ», не могъ опять спуститься до «балаганнаго» спектакля въ «*Оберонѣ*»—(оперы опять съ діалогами—въ прозѣ)! до этихъ сценъ, на живую нитку и весьма безвкусно сметанныхъ изъ Виландовой поэмы и шекспировскихъ эльфовъ, въ угоду «Лондонскимъ» меломанамъ;—иначе онъ—скажемъ напрямикъ—непремѣнно пришелъ бы къ необходимости эмансипировать себя, какъ драматурга, самому себѣ писать текстъ, по крайней мѣрѣ въ главныхъ чертахъ. Онъ былъ къ тому уже очень и очень близокъ, обладая и критическою, и литературною развитостью въ замѣчательной степени. (Его «критическія» статьи составляютъ цѣлыхъ два томика и заключаютъ въ себѣ бездну тонкихъ и прекрасно выраженныхъ замѣтокъ).

Послѣ Вебера, среди многихъ его сверстниковъ и подражателей, возникъ одинъ сильный талантъ, который, по богатству фантазіи для сценическихъ эффектовъ, по большому запасу драматическаго смысла и по обладанію всѣми техническими средствами, могъ бы повести искусство дальше, на родной для Германіи, веберовой почвѣ. Но этому великому таланту не доставало бездѣ-

лицы—мелодическаго родника и *честнаго служенія* идеалу! И вотъ онъ ударился сперва въ подражаніе «мишурѣ» и «шумихѣ» россиніевскихъ оперъ, а потомъ—цѣлью себѣ поставилъ: всѣми «правдами» а болѣе «неправдами» завоевать себѣ парижскую публику и—завоевалъ, но чистоту музы окончательно осквернилъ,—сдѣлалъ изъ нея нарумяненную прелестницу, на утѣху праздной толпы! Самая «серьозность» въ Мейерберѣ—понятно, что рѣчь идетъ о немъ,—не серьозность въ *самомъ дѣлѣ*, для святыхъ цѣлей искусства, а лицемѣрство опытной кокетки, которая на минуту прикидывается и серьозною, и религіозною, дѣлая изъ всего этого «гаерскія затѣи» къ постыдному обольщенію сластолюбцевъ. Чѣмъ громаднѣе умъ и талантъ въ такомъ художникѣ лицемѣрѣ, тѣмъ громаднѣе и вина его передъ святынею искусства.

Понятно, что и Мейерберъ—при всей своей начитанности и образованности—служа своимъ практическимъ цѣлямъ, не считалъ нужнымъ, да и не могъ возвыситься до идеала истиннаго музыкально-поэтическаго творчества, довольствовался тѣмъ, что за большія деньги нанялъ себѣ покорнымъ секретаремъ Скриба, въ издѣліяхъ котораго истинная поэзія встрѣчается еще гораздо рѣже нежели истинная музыка въ мастерствѣ Мейербера. Пусть не ставятъ намъ въ отпоръ великую способность Мейербера доходить въ музыкѣ до живаго воплощенія характеровъ, до неслыханной еще въ операхъ, духъ захватывающей силы драматизма,—напримѣръ въ дуэтѣ Рауля и Валентины,—до нѣкоторой грандіозности въ образѣ Бертрама—или протестанта-солдата Марселя—(доведеннаго до каррикатуры),—до исторической правды въ общемъ впечатлѣніи сцены на церковной паперти въ Робертѣ, сцены заговора—въ Гугенотахъ, сцены коронованія—въ «Пророкѣ».—Но на ряду съ этимъ могъ-ли бы *честный* художникъ писать музыку на такую сцену какъ передъ каватиной «сжалься» въ Робертѣ—этотъ ни къ чему не ведущій и даже мало кому понятный—скандалъ! Могъ ли бы *честный* художникъ выстроить цѣлую оперу на такомъ безцвѣтномъ негодяѣ какъ скрибовъ «Іоаннъ Лейденскій»?—Могъ ли бы потратить множество партитурныхъ страницъ на такія выпускныя куклы какъ рутинно оперныя «принцессы».—Изабелла въ Робертѣ,—Маргарита Валуа—въ Гугенотахъ?—Могъ ли бы наконецъ, писать оперы на такую чепуху, какъ «Сѣверная Звѣзда», гдѣ Петръ Великій играетъ на флейтѣ, замѣняя собой Фридриха Втораго,—или какъ «Плоермельскій праздникъ», гдѣ главная героиня пьесы—коза?—Вездѣ—вычурность, злоухищренія: какъ бы поддѣть публику на эффектецъ (разсчетъ—и весьма вѣрный въ практикѣ) какъ бы придумать что нибудь новенькое, небывало-пикантное. Вездѣ ложь; все—отъ лукаваго.

Въ сущности и «великому драматику» Мейерберу—до настоящей цѣли всей пьесы,—до *драмы*, до ея всецѣльно-поэтическаго впечатлѣнія—ни малѣйшаго дѣла нѣтъ, точно также какъ синьору Россини, синьору Верди, да тѣ, по крайней мѣрѣ, и не прикидываются жрецами «серьезности» въ искусствѣ,—съ нихъ за недраматичность никто и не взыскиваетъ.

А Мейерберъ своимъ лицемѣрствомъ, при огромномъ умѣ,—своимъ безсовѣстнымъ гаерствомъ, при замѣчательномъ талантѣ,—съумѣлъ обморочить даже людей съ глубокимъ критическимъ чутьемъ.

Вредъ, нанесенный искусству Мейерберомъ,—громаденъ, но, какъ всегда бываетъ въ историческомъ ходѣ всего на свѣтѣ,—вслѣдъ за ядомъ является и противуядіе; вслѣдъ за апогеемъ *лжи*, является тотчасъ и протестъ правды.

II *).

Мы видѣли, что въ мейерберовыхъ операхъ всего яснѣе выступила ложность отношеній *поэзіи* (драматическаго смысла въ цѣломъ) къ *музыкѣ*. Композиторъ набираетъ со всѣхъ сторонъ всевозможныя средства для эффекта и для такъ называемой—характерности, а, въ сущности, самая пьеса и ея «*характеры*»—только «пародія» на что-то истинно драматическое.

Протестъ противъ этого господства вздора и пустяковъ на первѣйшихъ оперныхъ сценахъ долженъ былъ заговорить прямо противъ Мейербера. И заговорилъ громко. «Представимъ себѣ», говоритъ протестующій, «что поэтъ вдохновленъ героемъ, ратующимъ за просвѣщенье и свободу, ратующимъ съ пламенемъ въ груди и мечемъ въ рукѣ за оскорбленныя святыя права своихъ согражданъ. Поэтъ живописуетъ себѣ апогей своего героя, когда онъ, во главѣ преданныхъ ему полчищъ, еще не довольно испытанныхъ въ многотрудномъ кровавомъ бою, ведетъ ихъ на осаду сильно укрѣпленнаго города, гдѣ засѣли притѣснители и оскорбители. Отъ прежнихъ неудачъ въ войскѣ водворилось уныніе, недовѣріе;—коварство и крамола пользуются этимъ положеніемъ дѣла. Все погибло, если не все разомъ воспрянетъ къ подвигу. Вотъ минуты—когда герои разомъ поднимаются на всю свою высоту. Послѣ внутренней бесѣды съ духомъ любви всеобъемлющей, послѣ ночи, проведенной въ теплой, одинокой молитвѣ,—на разсвѣтѣ герой выходитъ передъ войско, гдѣ ропотъ уже слышался сильнѣе и сильнѣе. На могучій голосъ вождя народъ собирается—увлекательная рѣчь проникаетъ въ сердца всѣхъ, всѣ начинаютъ одушевляться, чувствовать въ себѣ новыя силы, присутствіе Бога, всѣ вдохновляются, облагораживаются—энтузіазмъ общій окрыляетъ героя; онъ хватаетъ знамя: «Идемъ на смерть или къ побѣдѣ! Городъ—нашъ»! Фантазія поэта требуетъ здѣсь *полнаго* осуществленія такого момента и видимымъ образомъ, на сценѣ,—надобно, чтобъ и окружающая природа отвѣчала моменту, и вотъ—пока общее одушевленіе войска и его предводителя разрастается и сливается, наконецъ, въ восторженный гимнъ,—утренніе туманы проясняются—восходитъ *солнце* въ своемъ ослѣпительномъ блескѣ—съ побѣднымъ крикомъ войско бросается къ городскимъ стѣнамъ...

«Такія то чудеса творитъ драматическое искусство въ сліяніи съ музыкой! Въ этомъ полный расцвѣтъ музыкальной драмы. Но то-ли выходитъ у

*) «Якорь», 1536 г., № 21.

нашихъ пресловутыхъ оперныхъ драматиковъ, со всѣми ихъ эффектами и характерностью?

«Въ одной изъ главныхъ сценъ мейерберова «Профета» все дѣйствіе въ общихъ, внѣшнихъ чертахъ какъ нельзя болѣе похоже на картину, только что представленную нами; но сходство это—каррикатура—такъ какъ главнаго то предмета: героя-то, одушевленнаго вѣрой и правдой, у Мейербера *вовсе не оказывается.* Его должность исправляетъ характерно костюмированный теноръ, которому Мейерберъ, черезъ своего секретаря, Скриба, поручилъ какъ можно лучше и посантиментальнѣе пѣть, да при этомъ вести себя немножечко *по-коммунистски* для бóльшей пикантности. А къ чему же «солнце»? Да вѣдь восходитъ же оно въ природѣ, а на сценѣ чудеса гальвано-электрическаго аппарата придутся тоже очень заманчивою новинкою. Такимъ образомъ и выходитъ вмѣсто «драматическаго впечатлѣнія, воплощающаго собой поэтическую мысль», наборъ грубыхъ эффектовъ музыканта и машиниста, разсчитанныхъ на избалованную публику».

Такъ ратуетъ противъ Мейербера Рихардъ Вагнеръ, чуть не на каждой страницѣ своей книги «Oper und Drama». Замѣтимъ кстати, что противъ знаменитаго «оперныхъ дѣлъ мастера», увѣнчаннаго такою громкою славою не столько за талантъ, сколько за ловкую еврейскую разсчетливость, за выгодную «спекуляцію» музыкальными и сценическими эффектами—грозныя филиппики *честныхъ* германскихъ художниковъ и мыслителей начались раздаваться еще за долго до Вагнера. Еще когда «Робертъ» былъ вновѣ, т. е. въ 30-хъ годахъ, *Мендельсонъ* отзывался объ этой оперѣ презрительно и съ негодованіемъ въ письмахъ къ отцу и къ друзьямъ (Reisebriefe, недавно изданныя въ свѣтъ). Далѣе, *Шуманъ*, въ своихъ многихъ критическихъ статьяхъ разоблачилъ по ниточкѣ всю ложь и все лицемѣріе творца «Гугенотовъ» и «Профета», и всю возмутительность такого злоупотребленія талантомъ выражалъ безъ всякой церемоніи. Философъ *Фишеръ* (Vischer) въ своей «Эстетикѣ», по случаю идеала оперы, говоритъ прямо: «Что *такъ* не можетъ продолжаться, или, что, пожалуй можетъ продолжаться, но безъ всякаго прогресса для искусства, это сознаніе возбуждено въ насъ всего яснѣе «мейерберовыми» операми, которыя не удовлетворяютъ эстетическаго чувства, потому что даютъ вмѣстѣ и слишкомъ много, и слишкомъ мало». Подъ «слишкомъ мало» эстетикъ разумѣетъ здѣсь отсутствіе художественной теплоты, отсутствіе единой, всеодухотворяющей, вдохновенной мысли... Но всѣ эти филиппики, всѣ эти разглагольствованія и умствованія никогда не произвели бы перелома въ судьбахъ искусства. Въ немъ, какъ и вездѣ, нужны не столько *слова*, сколько—*дѣло*, *фактъ*. Смѣлый, рѣшительный и могучій протестъ ложному направленію *на дѣлѣ* явился во всей, въ высочайшей степени *честно*-художественной дѣятельности Рихарда Вагнера.

Соединеніе всѣхъ прелестей искусства сценическаго съ обаяніемъ отъ пѣнія голосовъ человѣческихъ и музыкальныхъ орудій; сліяніе драматической

поэзіи съ вокально-инструментальной симфоніею въ одномъ лобзаніи;—превосходная, чарующая мысль эта инстинктивно прирождена душѣ человѣческой, оттого — съ самыхъ временъ основанія оперы (въ подражаніе древне-эллинскимъ трагедіямъ съ ихъ хорами) до нашихъ дней, не успѣла совершенно затеряться, не смотря на бездну важныхъ препятствій, надолго затемнявшихъ чистоту идеала. Не пускаясь въ изложеніе доказательствъ эстетико-историческихъ, скажемъ прямо, что лучшія изъ существующихъ оперъ, при всѣхъ капитальныхъ недостаткахъ своихъ, убѣждаютъ насъ, хотя *частями своими*—если еще нельзя добиться цѣлости—въ возможномъ осуществленіи идеала. Судя по *отрывочнымъ* даннымъ, которыя мы находимъ въ операхъ Глука, Моцарта, Спонтини, Керубини, Мегюля, Вебера, Россини, Глинки, Обера, Мейербера, мы имѣемъ право сказать съ достовѣрностью, что на сценѣ *можетъ быть осуществлена драма, которой бы все цѣлое и всѣ малѣйшія подробности были слиты во-едино съ музыкой.* Мы видѣли, что Глукъ, сознавая такой идеалъ, еще не могъ сладить съ его воплощеніемъ. Не позволяла Глуку недоразвитость тогдашнихъ средствъ драматургическихъ и музыкальныхъ,—вредило Глуку ложное пониманіе искусства въ эпоху лже-классицизма. Мы видѣли, что послѣ Глука идеалъ музыкальной драмы болѣе и болѣе затерпвался, загромождался чуждыми для него наростами и—почти исчезъ изъ общаго сознанія. Но вѣдь не вѣчно же царить вздору и пустякамъ на оперной сценѣ. Пора, хоть черезъ столѣтіе послѣ Глука, идеалу опять пробиться на свѣтъ Божій.

Представимъ себѣ теперь, что въ наше съ вами время явился бы художникъ, отъ натуры своей призванный къ воскрешенію *идеала музыкальной драмы*, во всей ея чистотѣ. Какое раздолье для новаго Глука! Въ наше время—въ сравненіи съ глуковской эпохой—прогрессъ искусства и его пониманія—колоссальный! Подъ ударами истинной критики исчезла париковщина со своею схоластическою ферулою! Потонули въ пыли архивовъ всѣ эти Вольтеры, Кребильоны, Боало, Аддиссоны, Попе, Готшеды, Клопштоки, Сумароковы и Херасковы со своими мнимо классическими трагедіями и эпическими поэмами, столько же похожими на эллинскую драму и эллинскій эпосъ, сколько Юноны и Венеры Ваттó и Бушé похожи на милосскую Афродиту въ Луврѣ. Вмѣстѣ съ реторическими, по штату положенными, возгласами къ Аполлону и Музамъ исчезло изъ поэзіи и пристрастіе къ навыворотъ-понятой греческой и римской миѳологіи. Всѣ европейскія литературы пропитались животворными соками изученія Шекспира, Данта, Гомера и аѳинскихъ трагиковъ въ оригиналѣ. Цѣлые новые міры раскрылись для поэтовъ въ источникахъ словесности санскритской. Вмѣсто прежняго царства анахронизмовъ и условнаго моднаго платья или рутинной драпировки водворилось въ живописи, въ скульптурѣ, а вслѣдъ за ними и на театрѣ—стремленіе къ исторической правдѣ, къ вѣрности костюма и мѣстнаго колорита во всей обстановкѣ; стре-

мленія эти нашли себѣ обильную пищу и поддержку въ трудахъ археологовъ и просвѣщенныхъ путешественниковъ.

Явились на свѣтъ Божій цѣлыя цивилизаціи—о которыхъ въ продолженіе многихъ вѣковъ человѣчество и не догадывалось (напр. культура ассирійская съ изумительными ниневійскими памятниками).

Изученіе востока во всей его своеобразности и тысячелѣтней неподвижности разлило новый свѣтъ на памятники древнѣйшей еврейской литературы.

Столько всѣмъ извѣстныя библейскія сказанія выступили передъ поэтами какъ нѣчто-новое и безконечно-прекрасное въ своемъ неискаженномъ видѣ.

А тутъ еще: изученіе скандинавскихъ миѳовъ, скандинавской поэзіи, воскрешеніе средневѣковой литературы, глубочайшія изысканія историковъ германскихъ, французскихъ и англійскихъ,—безпрерывный наплывъ новыхъ данныхъ географическихъ, этнографическихъ, и т. д.—Вотъ какія завоеванія совершились на пользу поэзіи и драматургіи, въ одно столѣтіе!

Въ музыкѣ, въ свою очередь, совершились шаги колоссальные! Еще современниками Глуку—но чуждые ему и его развитію — жили два могучіе исполина по музыкѣ—Бахъ и Гендель. Чтó они принесли въ сокровищницу искусства—особенно неисчерпаемый геній, Себастіанъ Бахъ,—неисчислимо!

Полифонія (многоголосіе), найдя себѣ необъятно-богатое средство въ церковномъ органѣ, развилось до размѣровъ негаданныхъ,—всепоглощающихъ.

Мелодико гармоническіе (всегда страшно однообразные) пріемы Глука—дѣтскій лепетъ передъ безграничностью гармоніи и мелодіи Себастіана Баха!

Оркестровка симфоническая, начавшись съ простодушно-богатаго фантазіей Гайдна и перейдя черезъ кроткую, голубиную натуру Моцарта, подъ перомъ титана Бетховена, разрослась до величія всезахватывающаго, до размѣровъ какой-то будто космической силы.

Бетховенская соната, бетховенская симфонія сдѣлались типомъ музыки *вообще* и—при вѣчномъ «осмысленіи» музыки—въ такомъ художникѣ какъ Бетховенъ,—стали прототипами для музыки сознательной, т. е. *драматической*, гдѣ—смотря по требованіямъ мысли—нужны—то вокальныя контрапунктныя сочетанія въ стилѣ Палестрины,—то кротко-изящный, плавный стиль гайдно-моцартовской мелодичности, то наивные пріемы простонародныхъ напѣвовъ—то органная полифонія, передаваемая тысячами средствъ могучей нынѣшней оркестровки..

А тутъ еще Веберъ со своею ароматною мелодичностью и столько же ароматною, сочною оркестровкою, и съ первыми блистательными завоеваніями въ области фантастики и мѣстнаго колорита въ музыкѣ!

А тутъ еще дивный лирикъ, Францъ Шубертъ, со своимъ окончательнымъ одраматизированіемъ отдѣльной мелодіи, въ пѣснѣ, сопровождаемой всѣми симфоническими пріемами Бетховенскаго стиля!

А тутъ еще мечтательный Шопенъ, со своимъ погруженіемъ въ тайники психологическихъ закоулковъ, и съ вынесеннымъ оттуда запасомъ новыхъ со-

кровищъ мелодіи и гармоніи тончайшей, еще не знакомыхъ ни Баху, ни Бетховену!

А тутъ, чародѣй Берліозъ, со своимъ прониканіемъ въ глубину тонкихъ и поразительно массивныхъ сочетаній оркестровыхъ, до которыхъ Бетховенъ еще не касался, не имѣя еще нужды ни въ обогащеніи своей палитры фантастическими красками, ни въ разсчетѣ на внѣшнія, акустическія усиленія звучности оркестра. Вотъ какими новыми, неисчерпаемыми средствами обогатилась музыка, это—самое драматическое изъ искусствъ, искусство *выразительности*, по преимуществу (Kunst des Ausdruckes)! Вотъ какой роскошный матеріалъ представляетъ нынѣшнему творцу музыкальной драмы—развитіе средствъ сценическихъ и музыкальныхъ, и критически-разумное сознаніе всѣхъ этихъ неисчислимыхъ силъ, на пользу поэтической мысли. Изо всего этого можно составить себѣ «a priori» идею и о необходимыхъ данныхъ въ самомъ интеллектѣ нынѣшняго, намъ современнаго воплотителя идеала музыкальной драмы. Ясно, что онъ долженъ соединять въ себѣ *музыканта-драматурга* и просвѣщеннѣйшаго критика въ одномъ лицѣ. (Самосознаніе и желаніе художника просвѣщать публику касательно своего идеала жило и проявлялось уже и въ *Глукѣ*).

Но, какъ ничто ни въ природѣ, ни въ судьбахъ искусства не совершается вдругъ, разомъ, ясно также, что такой тройственно геніальный художникъ XIX вѣка, безъ сомнѣнія, долженъ былъ пережить, въ самомъ себѣ и своихъ произведеніяхъ, много разныхъ фазисовъ до полной сознательности своихъ силъ и своего идеала. Всѣ эти апріорическія данныя, по счастію для искусства—уже не умозрѣнія только, не утопія, а фактъ, осуществленный въ личности и въ дѣятельности *Рихарда Вагнера*.

Фазисы развитія представляютъ обильнѣйшую пищу для художественно критическаго взгляда въ самыхъ Вагнеровскихъ произведеніяхъ, начиная съ Ріэндзи (1843) до «Нибелунгова перстня» (котораго первая часть «Das Rheingold» издана уже и съ музыкою въ прошломъ году, а текстъ остальныхъ частей только мѣсяцъ назадъ). Но, кромѣ того, вся постепенность самосознанія и большая, долгая, внутренняя работа надъ *идеаломъ*, къ которому Вагнеръ стремится всю жизнь, можетъ быть шагъ за шагомъ прослѣжена въ его автобіографіи, подъ скромнымъ заглавіемъ «Mittheilung an seine Freunde» (при изданіи въ свѣтъ текстовъ: «Моряка-скитальца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина» 1852), и въ эстетическихъ трактатахъ: «Das Kunstwerk der Zukunft» (1850), «Oper und Drama» (1852).

Подробные художественно критическіе этюды надъ всею музыкальною и литературною дѣятельностью Вагнера, надъ всею исторіею его заблужденій и его завоеваній должны занять цѣлые томы и *займутъ* ихъ, потому что въ современномъ художественномъ мірѣ «Вагнеризмъ» по самому существу своему—альфа и омега всѣхъ вопросовъ, отъ которыхъ зависитъ прогрессъ музыкальной драмы: скажемъ больше, прогрессъ музыки вообще. Нѣтъ предмета въ

нашей области болѣе «вызывающаго на размышленія» какъ именно: *Вагнерова реформа.*

Въ *чемъ же* она?

Послѣ всего сказаннаго, внимательный читатель, можетъ быть, самъ будетъ въ состояніи съ достаточною ясностью отвѣтить на этотъ вопросъ. Но «кривотолки» такъ запугали публику «*музыкою будущности*» и ея «*изобрѣтателемъ*», между тѣмъ самый вопросъ, искаженный и затемненный кривотолками, такъ важенъ, что надо будетъ постараться, не отклоняясь въ сторону, сформулировать здѣсь *отвѣтъ,* какъ можно проще и категоричнѣе. Дальнѣйшія примѣненія и поясненія «отвѣта» будутъ прямымъ подходомъ къ позднѣйшему Вагнерову произведенію, составляющему предметъ нашего очерка. «*Искоренить изъ оперной сцены царство вздоровъ и пустяковъ*; пустую эффектность и мишурное служеніе «орекіантизму», т. е. угожденіе слуху меломановъ хотя безсмысленными, но сладкими *кантиленами*; вмѣсто служенія виртуозамъ, меломанамъ и толпѣ—водворить служеніе: *музыкально-поэтической мысли*, съ тѣмъ, чтобы публика *дорастала* до такого истиннаго наслажденія искусствомъ».

Вотъ въ чемъ Вагнерова *реформа:* «мысль» вмѣсто—безсмыслія.

«*Дать на сценѣ такое представленіе, которое, при соблюденіи въ себѣ всѣхъ условій полной, органически создавшейся драмы, въ своемъ цѣломъ и во всѣхъ подробностяхъ неразрывно было бы слито съ музыкой, въ свою очередь органически создавшейся въ цѣломъ и во всѣхъ подробностяхъ*». Вотъ въ чемъ Вагнеровъ «идеалъ музыкальной драмы». Идеалъ, осуществленіе котораго, конечно, не совсѣмъ-то *легко*, но для нашего времени *возможно.* Вагнеръ, всею натурою своею — художникъ *честнѣйшій.* Оттого ему постоянно присуща великая мысль вдохновеннаго его соотечественника, взывавшаго къ художникамъ такъ:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie *)!

Но какъ всѣ «герои мысли», Вагнеръ часто не довольно остороженъ въ словахъ (устныхъ и печатныхъ). Эта неосторожность и смѣлая самоувѣренность на дѣлѣ доставила ему, разумѣется, цѣлыя полчища враговъ, явныхъ и тайныхъ. Вотъ они-то, при помощи пустозвонства, тупоумія и недобросовѣстности, благородную, возвышенную реформаторскую мысль великаго художника постарались завернуть въ смѣшное платьѣ «музыки будущности»—и это имячко, которому самъ Вагнеръ ни мало не причастенъ (кромѣ упомянутаго заглавія одной утопической теоріи, гдѣ рѣчь идетъ о связи между всѣми искусствами), выставили «пугаломъ» для публики.

О реформѣ *самой музыки, въ ея основныхъ и непреложныхъ началахъ*, Вагнеръ и не упоминалъ и не помышляетъ никогда. Такая реформа, въ ко-

*) Schiller. «An die Künstler».

торой искусство ни мало и не нуждается, была бы чистѣйшею нелѣпостью. Что *музыкальное преподаванiе* или *такъ называемая теорiя* (?), *педагогика музыки* требуетъ въ наше время кореннаго преобразованiя,—это дѣло другое, но оно относится до «консерваторiй» и тому подобныхъ отсталыхъ заведенiй, а до Вагнера и его дѣятельности—ни мало.

Реформа *оперы*, ея общепринятаго склада, ея рутинной, «вѣками освѣщенной» постройки—это, конечно, для водворенiя Вагнерова идеала—*первая необходимость*. Но страшнаго, радикальнаго революцiонерства и въ этомъ нѣтъ нимало. Мы видѣли, пробѣжавъ всю исторiю оперы въ главныхъ ея чертахъ, что уже Веберова «Эврiанта» была очень и очень близка къ Вагнерову идеалу; хромала только на сторону «текста», недовольно поэтическаго и недовольно толковаго въ сущности. Мы видѣли, что въ позднѣйшее время и Мейерберъ *могъ бы* подойти къ идеалу, еще ближе чѣмъ Веберъ, съ другой стороны—еслибъ обладалъ родникомъ мелодiи и смотрѣлъ на искусство *честно*.

Значитъ, однимъ только шагомъ дальше Вебера и на ряду съ Мейерберомъ—плюсъ честность и возвышенныя поэтическiя стремленiя. Вотъ вамъ и Вагнеръ, въ его первыхъ и среднихъ произведенiяхъ.

Но ясно, что въ *сущности*, Мейерберъ и Вагнеръ, антиподы. Ихъ стремленiя, при всемъ внѣшнемъ сходствѣ, на поверхностный взглядъ, *дiаметрально противоположны* по самой *сущности дѣла*. Когда, на срединѣ своего композиторскаго поприща, Вагнеръ вздумалъ подѣлиться съ публикою своими *воззрѣнiями на искусство*, своей внутренней переработкой опернаго идеала въ его историческомъ развитiи, плодомъ этой мысли вышло сочиненiе, какъ будто прямо *полемически* противъ *Мейербера* (Oper und Drama). Это, конечно, не дипломатически было со стороны автора оперъ, тогда еще не вошедшаго въ большую славу, такъ рѣзко ополчаться противъ музыкальнаго кумира всѣхъ оперныхъ публикъ. Но вѣдь есть же что нибудь повыше дипломатики и заботъ о самосохраненiи! Въ одномъ изъ позднѣйшихъ своихъ «признанiй» (всегда столько же откровенныхъ и краснорѣчивыхъ какъ исповѣдь Ж. Ж. Руссо), Вагнеръ въ безцеремонности своихъ отзывовъ идетъ гораздо дальше, онъ говоритъ прямо, что *оперы*, выстроенныя по обыкновенно принятой формѣ и въ извѣстныхъ, общепринятытъ условiяхъ и рамкахъ относятся къ чистому *идеалу музыкальной драмы* какъ *обезьяна* относится къ *человѣку*. Рѣзко до чрезмѣрности, но... справедливо. Вникните поглубже въ Вагнеровъ идеалъ, какъ онъ сформулированъ въ нашемъ «отвѣтѣ», и вы убѣдитесь, что сравненiе Вагнеровское, при всей оскорбительности, мѣтко до нельзя. Замѣтьте, что даже и исключенiй тутъ нѣтъ. Подъ формулу «идеала», во всей его строгости, не подойдетъ рѣшительно *ни одна* изъ существующихъ, всесвѣтно знаменитыхъ оперъ. Всего менѣе, напримѣръ, *В. Телль*, Россини, въ которомъ, безъ зазрѣнiя совѣсти, отбрасываютъ не интересную (по музыкѣ, развязку)—или *Д. Жуанъ* моцартовъ, съ его плохимъ, безсвязнымъ текстомъ и съ *отсутствiемъ* заключительной сцены.

Кончаютъ адомъ съ прыгающими бѣсенятами, но этого нѣтъ ни въ текстѣ, ни въ партитурѣ, а что тамъ есть, то вышло бы крайне плоско для нынѣшней оперной публики. (По исчезновеніи Д. Жуана, Д. Оттавіо. и Д. Анны приводятъ въ его домъ полицію, Лепорелло разсказываетъ всю исторію о статуѣ, и затѣмъ всѣ поютъ хоромъ: «Таковъ бываетъ конецъ тому, кто дурно поступаетъ. «Questo è il fin di chi fa mal.». Какая интересная мораль! Какое назидательное зрѣлище)!

Эти замѣчанія взяты нами прямо изъ дѣла, а не изъ взглядовъ Вагнера, но подобными критическими провѣрками весьма обильна книга «Oper und Drama». Рѣзкость отзывовъ Вагнера о разныхъ слабыхъ сторонахъ знаменитыхъ произведеній послужила поводомъ къ клеветѣ, что будто бы онъ, истый революціонеръ, хочетъ опрокинуть все существующее, чтобъ на обломкахъ выстроить свою собственную славу.

Клевета самая наглая! Въ той же книгѣ Вагнера бездна страницъ посвящена характеристикѣ мелодій и драматизма Моцарта, Бетховена, Спонтини, Вебера—и ни одинъ панегиристъ этихъ авторовъ не писалъ ничего правдивѣе, хвалебнѣе и горячѣе этихъ высоко-замѣчательныхъ отзывовъ Вагнера. Симфоніями Бетховена онъ дирижируетъ, въ неподдѣльномъ восторгѣ,—на память.—Но что-же ему дѣлать если *онъ призванъ* къ воплощенію своего идеала, *безукоризненно-чистаго*, и, глубоко-критическимъ окомъ вполнѣ развитаго и литературно просвѣщеннаго мыслителя, поэта и музыканта, во всей ясности видитъ *ложь*, *лицемѣріе* и *несообразность* того, что существуетъ на оперныхъ сценахъ «въ вѣками освященномъ порядкѣ»?—Не прикажете ли глаза закрыть?—или—«дѣлай себѣ да не разглагольствуй»—?

А если онъ призванъ и поучать въ своемъ дѣлѣ?

А если, при молчаливости Вагнера на счетъ себя (чего, по счастью, въ немъ нѣтъ), исторія искусства лишилась бы драгоцѣннѣйшихъ документовъ внутренней разработки идеала въ великомъ, вполнѣ себя знающемъ художникѣ? Какъ бы мы теперь жадно схватились, напримѣръ, за письма или за автобіографію Глука! Вагнеровы «признанія» (куда относятся также *всѣ* безъ изъятія его эстетическія трактаты) для насъ теперь еще не получили всей высокой своей цѣны, только потому, что Вагнеръ намъ современникъ и далеко еще не закончилъ свою дѣятельность.

Прошу читателя всепокорнѣйше: сколько возможно яснѣе представить себѣ всю натуру художника, который силою философскаго мышленія, въ своихъ эстетическихъ трактатахъ, соперничаетъ съ Фейербахомъ и Шопенгауеромъ и прокладываетъ совсѣмъ новыя стези для философіи искусства;—между тѣмъ *на память* дирижируетъ Бетховенскими симфоніями и притомъ, въ совершенствѣ дирижировки, по глубинѣ *пониманія*, ни одному изъ цеховыхъ капельмейстеровъ недоступномъ; не только что самъ пишетъ тексты своихъ оперъ, но въ этихъ оперныхъ текстахъ владѣніемъ сцены, языка и стиха, глубиною поэтической мысли доходитъ до красотъ драматическихъ, на опер-

номъ театрѣ небывалыхъ, и вызывающихъ уже вовсе не оперный, а *высшій* критическій масштабъ, примѣнимый доселѣ только къ древнимъ трагикамъ и къ Шекспиру, да развѣ еще къ Шиллеру и Гёте;—между тѣмъ: на такіе тексты самъ же создаетъ партитуры, въ которыхъ *квинтэссенціею* заключена вся существующая музыкальная премудрость,—партитуры, совмѣщающія въ себѣ несравненно больше музыкальной силы, силы симфонико-драматической, нежели все въ *сложности*, что написали *лучшаго* Мендельсонъ, Мейерберъ, Берліозъ и Шуманъ. Здѣсь опять вызывается тотъ масштабъ, который мы привыкли примѣнять только къ Баху и Бетховену.....

Феноменальная даровитость Вагнера можетъ, и то отчасти только, быть сближена съ великими «чинквечентистами», съ героями пластическихъ, начертательныхъ искусствъ въ XVI вѣкѣ, съ Леонардомъ да-Винчи, Микель-Анджело, Рафаэлемъ—живописцами, скульпторами и архитекторами *въ одномъ лицѣ.* Но какія же ближайшія послѣдствія такой изумительно-многосторонней и непомѣрно-сильной даровитости?

Первое непремѣннѣйшее послѣдствіе: сомнѣнія и колебанія въ публикѣ, которая не сразу-же можетъ отстать отъ своихъ рутинныхъ, «вѣками освященныхъ понятій и привычекъ». Человѣкъ проповѣдуетъ что то новое, неслыханное; возможность этого новаго доказываетъ своими же произведеніями, въ талантливости которыхъ мы не можемъ сомнѣваться; все это производитъ *сильное впечатлѣніе*, которому покоряется масса—неужели же это въ самомъ дѣлѣ—*дѣло*, *новое*, *неслыханное дѣло*, предъ которымъ развѣяться должны въ прахъ нами «вѣками освященныя» привычки? Да нѣтъ! Быть не можетъ, потому что быть не должно! *Мы не позволимъ!* Этотъ нововводитель со всѣми своими реформами—или сумазбродъ, или себялюбецъ—шарлатанъ! Нельзя же допустить, чтобъ его мысль, его дѣло пустило свои корни. Тогда бѣда для насъ всѣхъ! Долой его съ каѳедры и со сцены!

И вотъ, въ продолженіе скоро двадцати лѣтъ, въ Вагнера летятъ комки журнальной грязи, летятъ безъ устали, бросаемые больше или меньше ловкой рукой опытныхъ въ этомъ искусствѣ зоиловъ; но подъ градомъ этой грязной и желчной бомбардировки Вагнеръ дѣлаетъ свое дѣло. Публика умствующая, въ полъ-уха прислушивается къ журнальнымъ толкамъ, и иногда недоумѣваетъ: апплодировать ли реформатору? Между тѣмъ массы, не умствующія, а просто жаждущія впечатлѣній, биткомъ наполняютъ театры, гдѣ даются Ріэндзи, Морякъ-скиталецъ, Тангейзеръ и Лоэнгринъ; воспріимчиво впиваютъ въ себя все прекрасное, чѣмъ дышетъ Вагнеровская поэзія и Вагнеровская музыка, и поднимаютъ художника на щиты.

Второе послѣдствіе—то, что при многосложныхъ развѣтвленіяхъ Вагнеровской мысли,—въ основѣ столько *простой*,—при глубокости его философскихъ взглядовъ (не всѣмъ доступныхъ отъ самаго свойства «изложенія» всегда нѣсколько туманныхъ германскихъ умозрѣній), при колоссальности «аппарата», которымъ Вагнеръ дѣйствуетъ на сценѣ и въ оркестрѣ,—многое въ

немъ, даже при *добросовѣстности* сужденія, можетъ быть понято вкривь и вкось, совсѣмъ навыворотъ противъ *сущности* его идеала.

Но виноватъ ли въ томъ—Вагнеръ? Мало ли есть на свѣтѣ *идей*, весьма простыхъ въ сущности, которыя въ теченіе тысячелѣтій никакъ не даются людямъ во всей своей чистотѣ и простотѣ, а безпрерывно искажаются, обезображиваются отвратительными наростами. Кто виноватъ? *Идеи* ли?

Наконецъ третье необходимое послѣдствіе то, что о такомъ художникѣ, какъ Вагнеръ, съ какой стороны не подойти къ нему въ анализѣ, говорить *вкратцѣ*—нѣтъ никакой возможности.

Для настоящаго уразумѣнія идеала, высказавшагося въ «Нибелунговомъ перстнѣ», мы должны теперь прослѣдить постепенное приближеніе къ этому идеалу во всей дѣятельности Вагнера, начиная съ первой его оперы, прослѣдить фазисы Вагнерова развитія, его превращеніе изъ «либреттиста» въ полнаго драматическаго *поэта*.

III *).

Безпристрастный анализъ Вагнеровыхъ произведеній, въ ихъ хронологической послѣдовательности, долженъ служить самымъ блестящимъ подтвержденіемъ того факта, о которомъ самъ Вагнеръ въ своихъ «признаніяхъ» не устаетъ повторять очень часто,—того факта, что «реформа», имѣвшая плодомъ Вагнеровскую музыкальную драму въ *нынѣшнемъ ея видѣ* («Тристанъ и Изольда», «Нибелунговъ перстень») никакъ не результатъ кабинетныхъ теорій и умозрѣній, не дѣло холодной рефлексіи или предвзятой, эгоистической мысли,—а *органически вытекла изъ самаго процесса художественнаго творчества* въ Вагнерѣ. Его (такъ бывало и съ Глукомъ!) обыкновенно любятъ представлять себѣ не вдохновеннымъ поэтомъ и артистомъ, а умнымъ, весьма-начитаннымъ человѣкомъ, который, по какому-то капризу, обратилъ дѣятельность своего мозга на сочиненіе текстовъ и музыки *оперъ* въ формѣ «необщепринятой», чтобъ именно этими отклоненіями отъ привычнаго порядка придать своимъ произведеніямъ заманчивую оригинальность. На дѣлѣ все это совершенно *не такъ*. Вагнеръ прежде всего,—*артистъ*, пламенѣющій вдохновеніемъ и фанатизмомъ къ своему идеалу,—но артистъ *мыслящій*, *самосознательный*, оттого—при общихъ условіяхъ просвѣщенія въ наше время, и при выработанности музыкальной техники—повелъ искусство по стезямъ совершенно новымъ, безвѣстнымъ еще и для Моцарта и для Бетховена,—оттого и въ сочиненіи своихъ текстовъ могъ дойти отъ довольно обыкновенной либреттной работы до разрѣшенія *драматическихъ* задачъ самаго высокаго и еще небывалаго свойства.

Драматической литературой онъ еще занимался во дни отрочества; бывши гимназистомъ въ Лейпцигѣ, изучая аѳинскихъ трагиковъ (въ ориги-

*) «Якорь», 1863 г., № 23.

налѣ) и восторгаясь, разумѣется, Шекспиромъ, онъ, по внутреннему влеченію, и при большой уже начитанности, самъ сочинялъ трагедіи самаго необузданнаго свойства (конечно ни одно изъ этихъ дѣтскихъ произведеній не уцѣлѣло). Уже юношей, почувствовавъ въ себѣ «музыкальность» и развивъ ее почти безъ руководителя изученіемъ техническимъ, чтеніемъ партитуръ и слушаніемъ оперъ въ театрѣ,—онъ задумалъ самъ писать оперы. Такъ какъ «драматическія» попытки были для него уже не новостью, онъ, разумѣется, не имѣлъ нужды искать себѣ «либреттиста», а *самъ* написалъ и тексты для своихъ первыхъ двухъ оперъ «Die Feen» и «Die Novize von Palermo». Сюжетъ первой былъ взятъ изъ одной волшебной сказки Гоцци; сюжетъ второй изъ Шекспировой «Measure for measure» (*Анжело*, нашего Пушкина). Первая, хотя совсѣмъ конченная въ партитурѣ во вкусѣ Вебера и Маршнера, нигдѣ представлена не была, по нежеланію самаго автора, вдругъ охладѣвшаго къ этому первоначальному опыту. Вторая—родившаяся подъ вліяніемъ французско-итальянской, чувственной музыки—разъученная на скорую руку въ одномъ германскомъ городкѣ, гдѣ авторъ тогда былъ «музикдиректоромъ»—пережила едва одно представленіе. Впослѣдствіи, въ бытность Вагнера въ Парижѣ (въ первый разъ, въ 1840 г.) переработалась во французскомъ переводѣ, но представлена не была.—Обѣ эти оперы въ счетъ Вагнеровыхъ произведеній еще вовсе не идутъ, но объ нихъ упомянуть необходимо въ томъ отношеніи, чтобы ясно видно было, что *сліяніе либреттиста и композитора въ одномъ лицѣ*—этотъ первый *шагъ* реформы, столько *важный* по своимъ послѣдствіямъ, совершился въ Вагнерѣ совсѣмъ *естественно*, безъ малѣйшей рефлективной мысли: что «такъ молъ *должно* быть на будущее время» и проч.

Напротивъ, самъ Вагнеръ даже нисколько не придавалъ важности этому факту (бывало, впрочемъ, у нѣмцевъ и прежде, напр. въ лицѣ даровитаго автора оперы «Царь и Плотникъ»—*Лорцинга*).

Стремясь создать что нибудь въ широкихъ размѣрахъ, даже еще безъ всякой практической мысли объ «исполненіи» и выгодахъ отъ него (въ истинныхъ художникахъ эти мысли являются всегда уже заднимъ числомъ), Вагнеръ плѣнился сюжетомъ Бульверова романа «*Кола Ріэндзи*, послѣдній римскій трибунъ».

Но самъ Вагнеръ признается, что, обдумывая планъ этой оперы, онъ стоялъ совсѣмъ на обыкновенной, чисто музыкальной или вѣрнѣе: на *оперной* точкѣ зрѣнія. «Ріэндзи, съ великими замыслами въ головѣ и сердцѣ—среди окружающей его толпы съ грубыми и порочными наклонностями, заставлялъ трепетать всѣ мои фибры», говоритъ Вагнеръ,—«но самый планъ художественнаго произведенія возникъ во мнѣ изъ воплощенія одного чисто-лирическаго момента въ атмосферѣ моего героя. Вѣстники мира (отроки въ бѣлыхъ одеждахъ съ пальмовыми вѣтвями въ рукахъ), римская церковь и ея

призывы,—гимны сраженій и побѣды—вотъ что вызвало во мнѣ эту музыку». (Mittheilung S. 47).

Французская «Большая опера», во всемъ своемъ блескѣ сценическомъ и музыкальномъ, въ своей эффектной страстности и массивности,—носилась передъ моими мыслями; не только что подражать этому направленію, но еще пересилить его расточительностью всѣхъ возможныхъ средствъ,—вотъ къ чему стремилось мое артистическое честолюбіе.—Сюжетъ, между тѣмъ, истинно вдохновлялъ меня, и я въ свой планъ оперы не допустилъ ни малѣйшей черты, не находившей-бы себѣ опоры органической въ самомъ сюжетѣ, которымъ я былъ глубоко проникнутъ. Но все-таки «идеалъ большой оперы» служилъ мнѣ, такъ сказать, цвѣтной призмой, сквозь которую я смотрѣлъ на своего «Ріэндзи». Я не имѣлъ въ виду прямо музыкальныхъ эффектовъ,—въ ущербъ драматическому дѣйствію,—но я самую драму эту представлялъ себѣ не иначе какъ въ формѣ *пяти актовъ*, съ пятью блестящими *финалами*, гдѣ будутъ и гимны, и процессіи, и шумъ сраженій. Я не выискивалъ нарочно поводу для дуэтовъ и терцетовъ—но все это нашлось само собою. Даже явился превосходный случай и для балетной сцены.—Вообще говоря, тогда я еще нимало не отрѣшался отъ всѣхъ принятыхъ въ Большой оперѣ формъ, вошедшихъ въ силу закона. (Mittheil. S. 49—51).—Такимъ образомъ вышла «большая, трагическая опера въ пяти актахъ» (такъ стоитъ и въ заглавіи партитуры), со многими слабыми сторонами (именно вслѣдствіе *чрезмѣрно* широкихъ развитій,—вслѣдствіе юношеской многоглаголивости и необузданнаго увлеченія собственными силами) вышла опера съ контральтомъ для роли любовника (нѣчто въ родѣ, еще моднаго тогда, беллиніевскаго «Ромео»), съ безконечными, но, всегда прекрасивыми маршами и воинственными гимнами, съ колоссальною, но и колоссально благодарною задачей для тенора въ главной роли (дрезденскій теноръ Тихачекъ прославилъ эту роль, и себя въ ней прославилъ такъ, что его знаменитость слилась съ этою блестящею партіею). Съ 1843—значитъ ровно двадцать лѣтъ—юношески увлекательная опера эта плѣняетъ Германію и есть цѣлыя народонаселенія (напр. дрезденское), которыя въ симпатіи къ Вагнеру, чрезвычайно сильной, дальше «Ріэндзи» не пошли *).

Музыка въ Ріэндзи—въ своемъ спонтиніевскомъ характерѣ, не смотря на *постоянную* драматичность и *постоянную* свѣжесть мелодической мысли—не

*) И у насъ въ Петербургѣ опера «Ріэндзи» (при большихъ сокращеніяхъ, конечно) съ Тамберликомъ въ главной роли, съ г-жей Нантье въ роли Адріано—безъ всякаго сомнѣнія, произвела-бы furore,—на много времени перешибла-бы и Мейербера и Верди (которымъ отчасти родственна). Даже на русской сценѣ партія Ріэндзи можетъ очень посчастливится Никольскому,—а партія Адріано—будущему контральту нашей оперы. Къ сожалѣнію всѣ эти мечты—уже не своевременны (съ нѣсколько строжайшей точки)! Вагнеръ оставилъ своего Ріэндзи слишкомъ далеко за собою и далъ намъ—хоть въ концертахъ, отвѣдать каково *нынѣче* его творчество. Послѣ отрывковъ изъ «Нибелунговъ», «Мейстерзингеровъ» и изъ «Тристана»—музыка къ «Ріэндзи» слишкомъ рѣзкій анахронизмъ.

безъ тривіальности (оть того-то она такъ доступна и симпатична массамъ). Въ оркестровкѣ бездна прелестей и эффектовъ самыхъ блестящихъ,—но этотъ оркестръ еще—бывалый,—не тотъ, *совсѣмъ новый*, вагнеровскій оркестръ, который явился въ немъ позже. Такъ и либретто—весьма умно и ловко построенное,—еще ничѣмъ особеннымъ въ «фактурѣ» не выдается изъ ряда другихъ хорошихъ оперныхъ текстовъ. Движенія, блеску на сценѣ чрезвычайно много, особенно хоры кипятъ жизнію и въ дѣйствіи, и въ музыкѣ. Есть даже во всемъ этомъ какое то новое вѣяніе, *правды драматической*, *геніально схваченной*, но настоящей вагнеровской поэтической силы еще нѣтъ *).

Одна только громаднѣйшая заслуга въ текстѣ «Ріэндзи»—второй шагъ къ реформѣ,—сдѣланный авторомъ опять—какъ мы видѣли—совсѣмъ бсзсознательно, а прямо по существу дѣла. Эта заслуга, этотъ шагъ;—*внесеніе органической, всеодухотворяющей мысли во весь складъ оперы отъ ея начала и до конца*. Мы видѣли, что и къ *Донъ-Жуану* такой масштабъ прикладывается только съ грѣхомъ пополамъ.

Въ «Ріэндзи» мысль прямая и ясная воплощена какъ нельзя проще и естественнѣе.—Герой свободы, фанатикъ своего убѣжденія,—силою краснорѣчія и вліянія на массы успѣваетъ преобразить все управленіе Рима (въ бытность какъ въ Авиньонѣ)—взволнованныя толпы народа признаютъ въ героѣ своего вождя, своего трибуна, но—крамолы, интриги одолѣваютъ. Массы обращаются противъ своего любимца: онъ гибнетъ мученикомъ, жертвою своихъ высокихъ мыслей. Это уже не шутка, не приспѣшничество на пользу «кантиленъ и сольфеджій», не балаганный спектакль, не маріонеточная интрижка *на пользу* разныхъ музыкально сценическихъ вычуръ;—это—высокая, трагическая мысль, *честно-трагически* выраженная сценою, словомъ и музыкальнымъ звукомъ.

Служить правдѣ чувства—вотъ высшее назначеніе и музыки, и музыкальной драмы!

Еще во время обдумыванія «Ріэндзи», въ Вагнерѣ мелькнула мысль для новой оперы на сюжетъ одной норвежской легенды, мимоходомъ разсказанной Гейнрихомъ Гейне....... Приморское преданіе это получило въ воображеніи Вагнера весь колоритъ правды во время морскаго путешествіе изъ Риги во Францію (въ 1840), когда плаватели были заброшены бурею изъ балтійскаго моря къ берегамъ Норвегіи. Потомъ, по окончаніи партитуры «Ріэндзи», когда шли переговоры о принятіи оперы на германскія сцены, въ мысли Вагнера возникъ норвежскій разсказъ въ полномъ воплощеніи въ музыкальную драму. При плачевно бѣдственномъ тогдашнемъ житьѣ-бытьѣ своемъ въ Парижѣ, Вагнеръ, съ великимъ трудомъ доставшій себѣ на прокатъ фортепіанишко,—углубился въ созданіе новаго произведенія, углубился въ звуки, какъ въ свое

*) Одинъ Миланскій маэстро—изъ *русскихъ* (!), синьоръ Кашперовъ недавно взялъ текстъ вагнерова Ріэндзи для *своей* оперы, торжественно въ Миланѣ провалившейся. Дерзость, отзывающаяся чѣмъ то даже «абиссинскимъ».

спасеніе, въ музыкѣ обрѣлъ своего ангела-хранителя. (Mitth s. 58). Оттого именно явилось на свѣтъ что-то, гораздо болѣе глубокое, болѣе *психическое*, чѣмъ прежніе опыты Вагнера въ музыкальномъ драматизмѣ. Но это «что-то» вызвало и въ поэтической постройкѣ текста и въ музыкальныхъ формахъ «новизну».

Это былъ еще одинъ шагъ къ «реформѣ», которая, такимъ образомъ, выступала почти незамѣтно.

Голландскій мореходъ, огибая мысъ Доброй Надежды, испытывалъ со своими матросами жестокую бурю, и, въ взрывѣ отчаянія, произнесъ клятву, что пусть лучше вѣчно скитаться будетъ по морямъ, но ужь на своемъ поставитъ: на зло бурѣ и волнамъ, на берегъ не высадится противъ своей воли. Клятва эта была подслушана сатаной и вотъ—злополучный капитанъ корабля осужденъ на вѣчное скитанье по океану. Ангелъ милосердія смягчилъ его участь тѣмъ, что черезъ каждыя семъ лѣтъ, онъ долженъ высаживаться на твердую землю и искать себѣ вѣрной жены, которая рѣшилась бы раздѣлить его участь. Много протекло семилѣтнихъ сроковъ, морякъ скиталецъ все не находитъ себѣ подруги вѣрной «на жизнь и смерть», наконецъ одна мечтательная норвежская дѣвушка, которую всю жизнь преслѣдовалъ образъ страдающаго скитальца—дѣлается его невѣстою;—когда онъ, подозрѣвая въ ней измѣну, рѣшается съ ней разстатся и отплываетъ на своемъ кораблѣ,—она бросается за нимъ въ волны и, умирая вмѣстѣ съ нимъ, примиряетъ его съ Небомъ. Простая основа этой народной, средневѣковой саги *) съ такою же точно простотою распланирована Вагнеромъ въ его трехъ-актной музыкальной драмѣ «Der Fliegende Holländer».

Въ первомъ актѣ: бухта у береговъ Норвегіи въ бурную погоду. Высаживается на берегъ капитанъ норвежскаго судна Даландъ и, осматривая мѣстность, съ досадою узнаетъ, что буря отбила его далеко въ сторону отъ роднаго очага, гдѣ ждетъ его милая дочь Зента. Нечего дѣлать! Надо переждать бурю и дождаться попутнаго, южнаго вѣтерка!

Даландъ уходитъ въ каюту, оставляя на вахтѣ молодаго штурмана. Тотъ, напѣвая со скуки пѣсенку объ южномъ вѣтрѣ, дремлетъ и совсѣмъ засыпаетъ. На горизонтѣ показывается (сперва чуть видно) корабль весь черный, съ красными парусами. Онъ быстро приближается, съ большимъ стукомъ опускаетъ якорь,—потомъ опять все тихо. На берегъ выходитъ мрачный незнакомецъ, весь въ черномъ съ мертвенно блѣднымъ лицомъ.

Въ большомъ монологѣ изливаетъ онъ свою тоску, свои страданія, всѣ ужасы своего отверженія.—Хоръ *его* экипажа гробовымъ голосомъ вторитъ

*) Вагнеръ въ «признаніяхъ» дѣлаетъ очень поэтическое сближеніе этого повѣрья, возникшаго во времена владычества голландцевъ надъ морями, со странствіями *Одиссея*, вѣчно-стремящагося къ домашнему очагу, къ тихой супружеской жизни,—и съ мрачною легендою о «Вѣчномъ Жидѣ» и его неутомимомъ исканіи *смерти*. Норвежская сага заключаетъ въ себѣ *оба* эти мотива.

послѣднимъ его словамъ. Приходитъ Даландъ, журитъ штурмана, что тотъ прозѣвалъ пріѣздъ чужаго корабля—потомъ вступаетъ въ разговоръ съ незнакомцемъ. Тотъ, узнавъ, что Даландъ согласенъ пріютить его на нѣкоторое время, и что у Даланда есть дочь невѣста,—безъ околичностей предлагаетъ себя въ женихи и, чтобъ заманить тестя, показываетъ ему часть своихъ богатствъ. Даландъ въ восторгѣ. Голландецъ—въ надеждѣ, что предчувствіе его сбудется Между тѣмъ буря улеглась,—задулъ попутный южный вѣтеръ. Съ веселой пѣсней, матросы норвежца поднимають якорь и расправляютъ паруса.—Даландъ уплываетъ—голландецъ за нимъ, на своемъ кораблѣ.—

Конецъ 1-го акта.

Во второмъ дѣйствіи—комната въ домѣ Даланда (приморская хатка). Женщины за самопрялками весело поютъ. Одна Зента грустить и веселость ея подругъ ей крѣпко надоѣдаетъ. Не сводя очей съ картины, которая виситъ на стѣнѣ — изображеніе таинственнаго моряка-скитальца, она поетъ балладу объ немъ (морскую повѣсть объ его бѣдствіяхъ). Подъ конецъ, въ порывѣ увлеченія высказываетъ свою рѣшимость сдѣлаться той вождѣленной невѣстой, которой тщетно ищетъ бѣдный страдалецъ!.. Всѣ въ ужасѣ. Входитъ молодой егерь, Эрикъ, съ дѣтства любящій Зенту и нарѣченный ея женихъ. Онъ объявляетъ, что «отецъ» возвращается. Даландовъ парусъ уже бѣлѣетъ... Женщины въ попыхахъ бѣгутъ приготовить встрѣчу матросамъ. Зента остается одна съ Эрикомъ. Онъ сѣтуетъ на ея холодность,—страшится за ея меланхолію, за помутившіяся ея мысли и разсказываетъ ей странное свое сновидѣніе, будто отецъ вернулся не одинъ, а съ какимъ то незнакомцемъ и будто Зента только увидѣла его... (она сама договариваетъ) «бросилась къ нему въ объятія»! . Испугъ Эрика. Онъ спѣшитъ прочь. Входятъ — Даландъ и голландецъ. Зента, взглянувъ на него остается какъ будто околдованная, не видитъ отца и на слова его едва отвѣчаетъ, все вперивъ глаза въ незнакомца. Онъ также не можетъ придти въ себя отъ волненія. Даландъ вскорѣ оставляетъ ихъ вдвоемъ. Большая сцена (*дуэтомъ*, поочередно и вмѣстѣ). *Она всегда* любила *его*, никогда еще съ нимъ не встрѣчавшись, — онъ *въ ней*, наконецъ, находитъ вождѣленное счастье и спасеніе! — Даландъ, тоже счастливый вполнѣ, что сватовство удалось, прерываетъ мечты влюбленныхъ своимъ вопросомъ: «ударить ли по рукамъ»?—За отвѣтомъ, конечно, утвердительнымъ—ликованіе всѣхъ троихъ. Конецъ 2-го акта.

Въ третьемъ—картина открытаго морскаго берега, около жилища Даланда. Въ бухтѣ стоятъ на якорѣ оба корабля—норвежскій, на которомъ пируютъ, поютъ и пляшутъ матросы,—и таинственный, голландскій корабль, на которомъ гробовое молчаніе. Норвежцы сперва посмѣиваются надъ «сонными, вялыми» товарищами, будятъ ихъ своимъ крикомъ,—наконецъ сердятся и кричатъ все сильнѣе—тогда и экипажъ фантастическаго корабля откликается *своими* пѣснями, адски-зловѣщими. Матросы прислушиваются въ недоумѣніи, стараются своимъ весельемъ заглушить проникающій въ нихъ ужасъ, но

потомъ адская сила превозмогаетъ,—все леденѣетъ отъ страха. Женщины (приносившія угощенья матросамъ и тоже дразнившія молчаливыхъ) разбѣгаются въ испугѣ. Снова все тихо и буря, свиставшая около волшебнаго корабля, разомъ смиряется.—Эрикъ преслѣдуетъ Зенту своими ревнивыми упреками,—въ это время входитъ голландецъ и прислушивается. Недовѣріе и отчаяніе овладѣваетъ имъ—онъ хочетъ покинуть Зенту, прощается съ ней.— Она повторяетъ передъ нимъ клятвы въ своей любви и вѣрности—Эрикъ, въ ужасѣ, предостерегаетъ Зенту, что она отдаетъ себя самому сатанѣ—(Терцетъ). Голландецъ, не слушая увѣреній Зенты, чтобы спасти ее отъ вѣчной казни за измѣну,—даетъ знакъ «*своимъ*» къ отплытію—садится на корабль и отчаливаетъ. Зента вбѣгаетъ на утесъ и съ восклицаніемъ—«я вѣрна тебѣ на смерть» бросается въ море.—Между тѣмъ какъ Даллandъ и всѣ прочіе на берегу въ общей картинѣ изумленія и ужаса,—голландецъ и Зента, обнявшись, являются въ просвѣтленномъ видѣ—на облакахъ.

Довольно-подробное изложеніе всей пьесы намъ было необходимо, чтобъ показать наглядно всю простоту ея организма. Тутъ лучше всего можно прослѣдить огромную разницу между условіями драмы музыкальной и драмы просто—словесной. («литературной»). Сюжетъ «моряка-скитальца» для драмы словесной рѣшительно—невозможенъ. Дѣйствіе слишкомъ *скудно*. Это больше ничего какъ драматизированная баллада. Въ ней море, морской пейзажъ, то въ тихую, то въ бурную погоду,—также вся обстановка, т. е. пѣсни и пляски матросовъ на палубѣ, все приморское житье-бытье составляетъ такую же необходимую часть воплощенія мысли какъ и самая душевная драма.

Для музыки именно такое условіе, такая важность роли «пейзажа» служитъ новымъ, живымъ источникомъ прелести. Изъ всѣхъ композиторовъ до Вагнера, *пейзажность* встрѣчается въ видѣ намека, у Глука (въ «Орфеѣ»—сцена елисейскихъ полей—въ «Армидѣ» сцена очарованныхъ садовъ въ аріи Ринальда) потомъ въ Гайднѣ (но иногда довольно плоско)—потомъ, широко и уже чисто симфонически у Бетховена, въ «пасторальной» и во многихъ сонатахъ,—наконецъ, опять на оперной сценѣ у Вебера, во «Фрейшюцѣ» и въ «Оберонѣ». Дивная, чарующая сила этой пейзажной колоритности (Моцарту почти что неизвѣстная)—черезъ Вебера досталась въ наслѣдство и продолжателю его—Вагнеру, но, разумѣется, разрослась въ немъ еще шире и могущественнѣе. Партитура «Моряка-скитальца»—почти на половину—музыкальный «морской пейзажъ» («une marine» mise en musique). Эта музыка—начиная съ безподобной увертюры — насквозь проникнута свѣжестью волнъ, вѣтра и морскихъ ароматовъ. Какъ въ сюжетѣ—зерно всему—«разсказъ» о несчастномъ голландцѣ—такъ и въ музыкѣ эта баллада Зенты, гдѣ слышится и вой бури, и ревъ моря, и бушеванье тоски въ груди злополучнаго, и тихая, робкая мольба и надежда на спасенье—составляетъ *музыкальную тему* всей оперы. Звуки баллады, почти безъ перемѣны—входятъ ингредіентомъ и въ увертюру, и въ монологъ голландца, и въ дуэтъ его съ Даландомъ, и

въ дуэтъ съ Зентой, и въ сцену двухъ кораблей, и въ финальный терцетъ *Свѣтлыми* эпизодами, на мрачномъ фонѣ, служатъ — въ 1-мъ актѣ тихо-веселая пѣсня молодаго штурмана, которая обрамливаетъ все 1-е дѣйствіе;— во 2-мъ актѣ безподобный хоръ женщинъ за самопрялками *); въ 3-мъ—не менѣе увлекательный, оживленный хоръ матросскаго веселья на палубѣ (мотивъ этого веселаго хора слышится часто и въ увертюрѣ, для контраста съ ея страшнымъ, клокочущимъ бушеваніемъ). Цѣльность *результатнаго* впечатлѣнія въ этомъ произведеніи несравненно сильнѣе, чѣмъ въ Ріэндзи. *Одно* психическое настроеніе (eine einheitliche *Grundstimmung*) пронизываетъ всю эту музыкальную драму съ перваго звука до послѣдняго. Тутъ и въ поэзіи, и въ музыкѣ—Вагнеръ уже *самъ Вагнеръ* (хотя еще не совсѣмъ тотъ, что въ дальнѣйшихъ своихъ созданіяхъ), или—если хотите—Вагнеръ въ Ріэндзи можетъ быть названъ: Вагнеръ-Спонтини;—начиная съ Голландца (и въ двухъ слѣдующихъ операхъ) Вагнеръ, подъ сильнымъ вліяніемъ Веберизма, *Вагнеръ-Веберъ*. Этому соотвѣтствуютъ и титулы оперъ, данные самимъ авторомъ въ партитурахъ. «Ріэндзи» была «большая трагическая опера въ пяти актахъ» (grosse tragische Oper);—Морякъ-Скиталецъ, Тангейзеръ и Лоэнгринъ названы трехъ-актными *романтическими* операми (Romantische Opern), совсѣмъ á la Weber.

Оставивъ либретто «Ріэндзи» совсѣмъ въ сторонѣ, Вагнеръ выпустилъ въ свѣтъ какъ достойныя печати драматургическія произведенія, тексты своихъ оперъ, только начиная съ «Голландца»—да и то еще съ недовѣріемъ, съ оговоркою, что самъ считаетъ *либретто* «Голландца» вещью весьма незрѣлою, опытомъ только на половину удачнымъ. Но опера эта, не смотря на строгій судъ самого автора, служитъ украшеніемъ репертуара тѣхъ сценъ, гдѣ дается (въ Дрезденѣ, въ Вѣнѣ и многихъ другихъ германскихъ городахъ **). Глубокій истинный *лиризмъ* этого созданія, захватывающая *правда* чувства, осязательно и прелестно воплощенная въ словѣ и въ звукѣ, отдѣляетъ эту оперу *цѣлою бездною* отъ оперныхъ либреттъ и партитуръ ремесленнаго издѣлія. Живая мысль вызвала въ Вагнерѣ и живыя формы, иногда весьма-далекія отъ «формулъ», выставляемыхъ закономъ (!) для опернаго писателя. Въ «Морякѣ-скитальцѣ» есть и дуэты, аріи и терцеты—выкройкой *отчасти* похожія на все обще-принятое—но въ нихъ вѣетъ другой духъ,

*) Всегда вызывавшій энтузіазмъ въ нашей публикѣ, при исполненіи въ концертахъ А безъ сцены больше 50 проц. впечатлѣнія еще теряется.

**) Очень желательно, чтобъ эту превосходную оперу не особенно затѣйливую, не особенно-трудную ни для постановки, ни для исполненія, поставили въ *хорошемъ* переводѣ на нашей русской оперной сценѣ. Партія «Голландца» какъ чисто баритонная, придется немножко высока для г. Саріотти, но этому горю можно и пособить, а съ драматической задачей онъ сладилъ бы отлично; г-жа Біанки—Зента, г. Петровъ—Даландъ. Для небольшой, но весьма симпатической роли тенора, *Эрика*, тоже нашлись бы исполнители въ гг. Дюжиковѣ, Васильевѣ 2-мъ или даже и г. Никольскому не грѣшно было бы взять ее на себя. Хоры, всѣ—крайне эффектны.

94

другая внутренняя жизнь, жизнь *мысли*, и въ этой «одухотворенности всего»—совершилась уже Вагнеровская реформа.

IV *).

Мы видѣли, что созданіемъ «Моряка-Скитальца» или «корабля-призрака» (le vaisseau fantôme) Вагнеръ совершилъ въ себѣ перерожденіе изъ либреттиста (чѣмъ еще былъ въ «Ріэндзи») въ полнаго, истиннаго поэта и въ музыкѣ,—начиная съ этой оперы,—сталъ выработывать въ себѣ самостоятельный, своеобразный, «вагнеровскій» стиль.—Такъ какъ намъ безпрестанно придется упоминать объ этой своеобразности, то постараемся здѣсь окинуть въ общихъ чертахъ идеалъ и характеръ «вагнеровскаго музыкальнаго языка»,—получающаго, какъ увидимъ дальше, подъ перомъ его бо́льшую и бо́льшую глубину и драматическую правду до ея крайнихъ предѣловъ.

Физіономію, характеристическій обликъ музыки составляетъ *мелодія*, и ясное понятіе о стилѣ композитора со стороны собственно мелодіи, знающему въ музыкѣ настоящій толкъ даетъ возможность уже безошибочно почти догадываться о всѣхъ остальныхъ сторонахъ стиля.—Но въ томъ то и дѣло, что «ясное понятіе» о мелодіи дать довольно трудно «на словахъ»,—при всеобщемъ господствѣ весьма грубыхъ предразсудковъ по этой части. Итальянскіе композиторы, которыхъ произведенія составляютъ насущный хлѣбъ *всѣхъ* на *свѣтѣ* оперныхъ театровъ, отъ Россіи до Австраліи, такъ избаловали вкусъ *всѣхъ на свѣтѣ* публикъ своими пошлыми, рутинно-мелодическими пріемами, что большинство людей, толкующихъ о музыкѣ, устно и даже печатно, подъ словомъ *мелодія*, *кантилена* разучились представлять себѣ что нибудь иное какъ вальсообразные мотивчики, легко напѣваемые и повторяемые до-сыта шарманками изъ «Трубадура», изъ «Травіаты», изъ «Марты» и т. д. Всякое пѣніе, хотя бы въ одинъ голосъ, если нѣтъ при немъ по штату положеннаго аккомпанимента «гитарными» аккордами на плоскій, полутанцовальный манеръ «итальянской» оперной музыки, — это уже не мелодія, это *немелодично*, *антимузыкально* **). Но ясно,—что тутъ все дѣло— въ привычкѣ слуха, въ большей или меньшей музыкальной развитости. Музыкальный стиль—особаго рода поэтическій языкъ. Онъ, слѣдовательно, дол-

*) «Якорь», 1863 г., № 24.

**) Доказательство, что мы здѣсь не преувеличиваемъ—на лицо. Въ одной новой оперѣ, сочиненной русскимъ и данной на сценѣ Маріинскаго театра есть одинъ хоръ, въ которомъ мелодія очень просто аккомпанируется аккордами арфы. Такъ было нужно по мысли, а этотъ случай гармоніи «à l'italienne» составляетъ въ означенной оперѣ—исключеніе. И чтожъ? Есть *печатныя* статьи, гдѣ наши «знатоки дѣла» *именно мелодію этого женскаго хора* называютъ *единственною* въ цѣлой оперѣ мелодіею. «Все остальное»—говорятъ эти знатоки—страдаетъ рѣшительнымъ отсутствіемъ мелодичнаго и музыкальнаго вдохновенія «вообще». Все дѣло—значитъ—въ гитарномъ аккомпаниментѣ. Безъ него мелодія невозможна, немыслима.

женъ былъ развиваться подъ условіями *разноплеменности* европейскихъ націй, выработавшихъ «музыку» въ ея историческомъ ходѣ. Для людей знакомыхъ съ исторіей литературы не надобно долго разъяснять «важность» этой разноплеменности въ судьбахъ поэзіи, ея развитія и пониманія. Со временъ Шлегеля довольно было толковано о разницѣ—по отношенію къ поэзіи—народовъ племени *романскаго* (итальянцы, испанцы, французы) и племени *германскаго* (нѣмцы, англичане). Понятно, что ни Шиллеръ, ни Гете (въ Фаустѣ, напр.) ни Гейне не могли быть продуктами итальянской почвы, итальянскаго неба, итальянскаго говора. Понятно также, что и Германія со своимъ глубокимъ, сильнымъ, но не благозвучнымъ языкомъ не могла произвести сладкогласій въ родѣ Тасса и Петрарки. *Точно такъ и въ музыкѣ.* Подробное приложеніе этого взгляда къ историческому развитію музыки—тема богатѣйшая. Но здѣсь ей не мѣсто. Надобно ограничиться небольшими, достаточно наглядными намеками.—Различіе «племенное» въ музыкѣ и ея пониманіи или непониманіи играетъ самоважнѣйшую роль (на которую, къ сожалѣнію, до сихъ поръ обращаютъ еще слишкомъ мало вниманія при вѣчной «ola—potrida», которою угощаются «публики» въ репертуарѣ оперномъ и концертномъ). Кто изъ сколько-нибудь просвѣщенныхъ по музыкѣ людей будетъ отрицать увлекательную музыкальность, мелодически-драматическую мысль, напримѣръ, въ увертюрѣ къ «Фрейшюцу»—? Конечно, никто.

Между тѣмъ—*фактъ*, что итальянцы, цѣлый вѣкъ просиживающіе въ театрахъ, впивая въ себя мелодіи Доницзетти и Верди, *рѣшительно ничего* не понимаютъ въ увертюрѣ «Фрейшюца»—имъ она кажется вовсе не «музыкою», а наборомъ какихъ-то странныхъ дикихъ звуковъ». (Фактъ этотъ подтверждается однимъ печатнымъ «итальянскимъ» разборомъ этой увертюры). И такъ—искони бѣ. Между Германіею и Италіею по отношенію къ музыкѣ—цѣлая стѣна, черезъ которую никогда не перелѣзутъ «итальянцы». Германцы, по своей «всеядности» (которая въ наукѣ и искусствѣ дѣлаетъ имъ честь) преспокойно и съ аппетитомъ наслаждаются всѣми продуктами музыки и своей и романской, тогда какъ не только Бетховенъ, Веберъ, Шубертъ, но даже на половину—«романецъ» Моцартъ для итальянцевъ—terra incognita. Они очень ограничены, даже, можно сказать, тупы въ этомъ смыслѣ. Только *свое*—больше имъ рѣшительно ничего не надо*).—Вотъ, слѣдовательно, существуютъ

*) Третье европейское племя, которому суждена огромная роль въ судьбахъ цивилизаціи—племя наше, славянское. По отношенію къ поэзіи и къ музыкѣ оно одарено, быть можетъ, гораздо богаче и германскаго и романскаго. Въ своей неисчерпаемой гибкости, упругости, ковкости, оно соединяетъ въ себѣ пластическую красоту и прирожденную грацію романцевъ съ глубиной мысли и серьезности правды, доступной только германскимъ геніямъ. И въ нашей музыкѣ, въ ея славянизмѣ должны будутъ выступить эти качества во всемъ ихъ золотомъ блескѣ.—Сравнительно съ этимъ, какъ жаль становится, когда вспомнишь о *вредномъ* вліяніи *исключительнаго* пристрастія нашей публики къ «итальянизму» въ оперѣ. Въ Петербургѣ есть много *меломановъ* природныхъ русскихъ (мнѣ случилось недавно говорить съ однимъ изъ таковыхъ), которые всѣ *двадцать лѣтъ* кряду «абонированы» въ

94*

въ музыкѣ два (главнѣйшихъ) направленія, почти что діаметрально другъ другу противорѣчащія: *итальянскій орекіанизмъ* (ушеугодіе чрезъ сладкозвучіе вокальное) *и германскій симфонизмъ* (наслажденіе музыкою въ ея болѣе отвлеченныхъ красотахъ, въ красотахъ *мысли*, выраженной *въ пѣніи и въ инструментальныхъ* сочиненіяхъ). Вся существующая музыка приближается то къ первому, то ко второму изъ этихъ типовъ.

Представляемъ теперь, что передъ вами поетъ одна и та же пѣвица сперва: балладу Шуберта «Erlkönig», а потомъ—знаменитый вальсъ Ардити «il Bacio».—Положимъ, что вы одну только изъ двухъ этихъ пьесъ знаете, а другой вовсе не слыхали. И то и другое—музыка, пѣніе для *одного голоса* съ аккомпаниментомъ, хоть фортепіано. Попробуйте на дѣлѣ требованіе ваше, если оно *удовлетворяется* произведеніемъ синьора Ардити—приложить къ шубертовой балладѣ и она покажется вамъ (ни дать ни взять какъ увертюра Фрейшюца итальянцу) дикимъ наборомъ непонятныхъ и даже некрасивыхъ вскриковъ;—и на оборотъ, если вы воспитали себя не на романскихъ романсахъ и канцонетахъ и не на вальсообразныхъ исчадіяхъ новѣйшей модной итальянской музы, а на чемъ нибудь болѣе солидномъ: на Моцартѣ, Бетховенѣ, Бахѣ, вы поймете мысль шубертовой музыки, увлечетесь ея картинностью и драматической глубиною и потомъ, прикладывая такой же масштабъ къ другой пьесѣ, исполняемой тою-же пѣвицею, вы найдете хваленый вальсикъ приторнымъ до пошлости и совершенно неинтереснымъ и ничего незначущимъ въ музыкальномъ отношеніи. Читатель догадывается къ чему вело это длинное отступленіе отъ предмета?—Къ тому, чтобы уяснить сколь возможно внятнѣе, что къ вагнеровскимъ операмъ *не слѣдуетъ ни въ какомъ случаѣ* прикладывать масштаба, вынесеннаго изъ тѣхъ спектаклей, куда идутъ «послушать» Граціани или Тамберлика. Въ этомъ смыслѣ самое словечко «*опера*» только сбиваетъ публику съ толку и Вагнеръ очень правъ, что окончательно отступился (какъ увидимъ) отъ этого форменнаго названія, взятаго «заимообразно» отъ музыкальныхъ издѣлій совсѣмъ другой категоріи. Всего ближе тутъ будутъ удовлетворяться *тѣ* требованія, которыя просвѣщенными любителями музыки прилагаются къ музыкѣ *вообще*, когда идутъ напр. въ концертъ, слушать симфонію Бетховена или Мендельсона, или Шумана, или въ театръ, когда даютъ Донъ-Жуана или Фрейшюца, или Фиделіо. Но и тутъ есть опять подводный камень: *ложное понятіе* о «классическомъ» въ музыкѣ. Въ чемъ *оно?..* А кто его знаетъ! Но записные знатоки, которые ищутъ «этого

итальянской оперѣ (гдѣ то въ верху, изъ чистой, слѣдовательно, любви къ дѣлу) и между тѣмъ, безъ всякой застѣнчивости сознаются, что *ни разу* не были въ оперѣ *русской* и о «Жизни за Царя» имѣютъ темное понятіе только по той «аріи», которую исполняла М-me Пантье Дидье.—Изгнаніе итальянской оперы изъ Петербурга, хоть на время, хоть годика на два, было-бы мѣрой чрезвычайно полезной для *освѣженія* вкуса въ нашей публикѣ, особенно въ нѣкоторыхъ ея пластахъ, ужъ черезъ чуръ «омеломанившихся»!—Съ другой стороны, успѣхъ у насъ Вагнера и нѣкоторыя другія позднѣйшія явленія доказываютъ, что нашей публикѣ *очень* доступна и не одна итальянщина.

классическаго», въ свою очередь, *морщатся* отъ музыки Вагнера. Этотъ упрямый, тупой пуризмъ, встрѣчаемый въ Германіи сплошь и рядомъ, такъ какъ тамъ «знатоковъ»—легіоны, забрался однако уже и къ намъ *). Въ литературѣ все это уже давно окончилось. Въ наше время никто же не подумаетъ укорять, напримѣръ, Шекспира за частое смѣшеніе «высокаго» стиля съ «низкимъ»—за отсутствіе трехъ единствъ и за тому подобныя «варварства».—

Въ музыкѣ еще не такъ. Въ ней «рамочки», «загородочки», «ферулы» и «указки» *вѣками освѣщенныя* имѣютъ еще превеликую власть по крайней мѣрѣ на людей, любящихъ «сотворять себѣ кумиры».

Улыбышевъ не постыдился же напечатать, что скерцо въ пасторальной симфоніи Бетховена музыка *недовольно-изящная*, de la musique de guinguette... То ли дѣло моцартовы менуэты!... и т. д.

Умѣнье объективироваться,—стать въ отношеніи обсуживаемаго предмета на вѣрную, *настоящую* точку зрѣнія не каждому, конечно, дается—но больно за искусство, когда именно «кривотолки» взмощаются на довольно замѣтную ступеньку и проповѣдуютъ прегромко свою чепуху.

— Логически вѣрный выходъ изъ прежнихъ вступительныхъ статей и изъ нынѣшней будетъ тотъ, что музыка Вагнера, вообще говоря,—начиная съ оперы «Der Fliegende Holländer»,—музыка чисто-нѣмецкая, по мелодической физіономіи, родственная (даже очень близко) Бетховену, Веберу, Маршнеру и Францу Шуберту,—по гармоническимъ пріемамъ—опять тѣмъ же и Мендельсону, — по оркестровкѣ опять тѣмъ же, плюсъ Мейерберъ и Берліозъ, и плюсъ—главнѣе всего—*самъ* Вагнеръ, въ своей неистощимости на изобрѣтеніе инструментальныхъ сочетаній, то деликатнѣйшихъ, тончайшихъ, то массивнѣйшихъ, передъ которыми блѣднѣетъ въ эффектѣ оркестръ и Бетховена и Берліоза. Въ идеалѣ Вагнера всегда только одно: «*воплотить въ звукахъ данное драматическое положеніе*». Больше ему рѣшительно ни до чего дѣла нѣтъ. Если для такого воплощенія понадобятся симфоническія силы въ размахѣ еще не бываломъ—что-жъ?—тѣмъ лучше!—Если придется цѣлыя сцены—съ поднятымъ занавѣсомъ — пустить *безъ пѣнія*, даже безъ декламаціи, даже безъ участія актеровъ вовсе—только эффектъ декораціи и симфоническій интересъ?—Что-жъ? Во первыхъ это уже *бывало* на оперной сценѣ (волчья долина во «Фрейшюцѣ»—кораблекрушеніе въ «Оберонѣ»—воскресаніе монахинь въ «Робертѣ»—бурѣ въ «Вильгельмѣ Теллѣ, въ IV актѣ,—вьюга въ «Жизнь за Царя)»—во вторыхъ чего-жъ тутъ бояться?—Еслибъ даже въ цѣлой оперѣ *перевѣсъ* былъ на сторонѣ этихъ сценъ декораціонно-симфоническихъ (что и встрѣтится иногда со временемъ)—въ чемъ же *бѣда?*—

*) Одинъ изъ «директововъ» Русскаго музыкальнаго общества во всеуслышаніе «подсмѣивался» надъ прелестнымъ женскимъ хоромъ изъ «Моряка-Скитальца», — подсмѣивался на томъ основаніи, что «вотъ молъ хваленая-то музыка великаго (!) реформатора (!!)—Да это ни дать ни взять такая же «тривіальность» какъ стиль «Марты» et consorts».— Простота, свѣжесть мысли безъ всякой дальнѣйшей претензіи, никакъ, разумѣется, не можетъ подходить подъ вкусъ этихъ господъ, оффиціально взявшихся музыкально *просвѣщать* нашу публику.

Что назовутъ оперу—симфоніей, при сценическихъ эффектахъ?—Да развѣ это не имѣетъ въ тысячу разъ бóльшаго права гражданства въ искусствѣ, нежели напр. *сольфеджіи* въ костюмахъ?

Тамъ—безсмыслица, а въ симфонической оперѣ всегда *смыслъ*, да еще и глубокій. Только ужъ разумѣется, что такой идеалъ «симфонической оперы» ушелъ какъ нельзя дальше отъ того понятія, что опера пишется *для пѣвцовъ* (!) т. е. чтобы дать пѣвцамъ случай выказать свой голосъ и искусство и т. д. Этотъ, еще весьма распространенный идеалъ «вокалистовъ», относится прямо къ типу «романскихъ» оперъ и объ немъ слѣдуетъ совершенно забыть, когда рѣчь идетъ о музыкально-драматическихъ созданіяхъ Вагнера.

Мы видѣли, что начиная съ «Моряка-скитальца», Вагнеръ погрузился въ богатѣйшій для поэзіи и музыки родникъ народныхъ преданій и чрезъ присутствіе «фантастическаго» элемента во всемъ ходѣ музыкальной драмы, самый характеръ и складъ ея должны были приблизиться къ бывшимъ уже въ ходу въ Германіи—такъ названнымъ—*романтическимъ операмъ* (только, разумѣется, съ музыкою *сплошною*, какъ въ Эвріантѣ, а не разорванною на кусочки, плохо склеенные прозаическимъ діалогомъ, какъ во «Фрейшюцѣ» и въ «Оберонѣ»). Въ этомъ направленіи Вагнеръ остался и при созданіи двухъ послѣдующихъ, трехъ-актныхъ, романтическихъ оперъ «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ».—Обѣ зародились въ воображеніи музыканта-драматурга почти одновременно съ «Морякомъ-скитальцемъ» (т. е. все еще въ Парижѣ, все еще *до перваго* представленія «Ріэндзи», въ 1843 г.). Средневѣковое преданіе о «рыцарѣ Тангейзерѣ» (разсказанное и у Гейне, иронически) въ Германіи весьма популярно и нѣсколько разъ было напечатано въ особыхъ народныхъ книжкахъ. Одна изъ нихъ послужила матеріаломъ и для Вагнера. Но, кромѣ того, онъ связалъ легенду о Тангейзерѣ съ не менѣе популярнымъ разсказомъ о состязаніи миннезингеровъ въ Вартбургѣ, откуда внезапно исчезъ одинъ изъ этихъ пѣвцовъ-рыцарей, Гейнрихъ фонъ-Офтордингенъ (легенда объ этомъ есть въ сочиненіяхъ Гофмана). Такимъ образомъ сложилась музыкальная драма въ томъ видѣ, какъ мы ее знаемъ.

Въ средніе вѣка народы, подъ вліяніемъ аскетическихъ идей христіанства, твердо вѣрили, что языческіе боги и богини—бѣсы, враги Христовы,—остались на землѣ и подъ землей, чтобы смущать христіанскій людъ и прельщать разными искушеніями.—Богиня любви, Венера, поселилась со своимъ подземнымъ царствомъ въ Турингіи, именно въ горѣ Герзельбергъ—и завлекаетъ туда смертныхъ, падкихъ на обольщенія, любовными радостями. Въ такомъ плѣну у Венеры, какъ Ринальдъ въ садахъ Армиды, живетъ уже много мѣсяцевъ, быть можетъ, годовъ—рыцарь-пѣвецъ Тангейзеръ. При открытіи занавѣса—въ подземномъ гротѣ, при очаровательномъ розовомъ освѣщеніи бушуетъ вакханалія. На авансценѣ, Венера и у ногъ ея, усыпленный наслажденіемъ Тангейзеръ.—Вакханалія смолкаетъ—издали только слышатся обольстительные призывы сиренъ. Богиня и витязь остаются одни, въ облакахъ розоваго тумана.

Тангейзеру во снѣ грезились лѣса его родины, свѣжесть природы, пѣніе птицъ, звонъ церковныхъ колоколовъ.—Подъ вліяніемъ этихъ впечатлѣній, онъ просыпается и тоскуетъ, что видитъ себя опять въ подземельѣ,—хотя и очаровательномъ,—чувствуетъ себя въ плѣну,—хотя у самой богини любви,—но все же не свободнымъ. Душа его утомлена радостями, ищетъ слезъ и горя.—Богиня старается разогнать эти докучныя для нея мечты—припоминаетъ Тангейзеру всю прелесть безмятежныхъ наслажденій любовью и заставляетъ его воспѣвать радость и красоту. Онъ исполняетъ это въ увлекательныхъ, диѳирамбическихъ строфахъ—но вторая часть каждой строфы невольно въ душѣ его переходитъ въ грустное настроеніе.—Жажда свободной, прежней жизни, съ ея чередованіемъ радости и печали, проступаетъ въ немъ сильнѣе и сильнѣе. Онъ не слушаетъ увѣщаній Венеры, не слушаетъ ея обольщеній не слушаетъ наконецъ ея гнѣва; рѣшается сбросить съ себя томящія его узы, произноситъ имя Пресвятой Дѣвы—вдругъ подземелье и богиня исчезаютъ—Тангейзеръ среди Эйзенахской долины—съ ея лѣсистыми холмами, озлащенными яркимъ солнцемъ на лазуревомъ небѣ--издалека доносится колокольный звонъ,—а нѣсколько ближе тихое бряцаніе звонковъ пасущагося стада. На холмикѣ сидитъ мальчикъ-пастушокъ и на своей свирѣли наигрываетъ потихоньку веселую «веснянку».—Тангейзеръ снова въ отрадномъ мірѣ, среди котораго выросъ и возмужалъ,—сначала еще не можетъ придти въ себя отъ чуда, совершившагося надъ нимъ. Но вотъ—издалека, потомъ все ближе и ближе доносится пѣніе пилигримовъ, спокойно религіозный, аскетическій церковный гимнъ. Пилигримы приближаются, подходятъ къ стоящему на дорогѣ изваянію Пресвятой Дѣвы,--молятся—и опять, плавными шагами проходятъ дальше; они идутъ въ Римъ на поклоненіе. Тангейзеръ, въ глубокомъ душевномъ волненіи падаетъ на колѣна, со слезами благодаритъ небо за свое спасеніе. Жаркая молитва его сливается съ удаляющимся пѣніемъ пилигримовъ. Турингскій ландграфъ, Германъ, меценатъ миннезингеровъ, выѣхавшій вмѣстѣ съ ними на охоту, застаетъ странника-витязя въ молитвѣ. Всѣ его окружаютъ, узнаютъ въ немъ пропадавшаго безъ вѣсти Тангейзера,—зовутъ его съ собою въ замокъ ландграфа. Тангейзеръ колеблется, грѣхи на душѣ его требуютъ аскетическаго раскаянія въ уединеніи—витязи приступаютъ къ нему, сильнѣе, уговариваютъ. Одинъ изъ нихъ, другъ Тангейзера, Вольфрамъ фонъ-Эшенбахъ произноситъ магическое для Тангейзера имя Елисаветы, племянницы ландграфа, любимой Тангейзеромъ и, въ чистотѣ дѣвственнаго сердца—отвѣчающей на эту любовь. Тангейзеръ поколебался—сомнѣніе его рушилось. Жизнь свѣтлая радостно зоветъ его могучими голосами весны и молодости. Онъ спѣшитъ вмѣстѣ съ ландграфомъ и друзьями къ своей Елисаветѣ. Конецъ 1-го акта.

V *).

Во 2-мъ актѣ—дѣйствіе въ Вартбургѣ, т. е. въ замкѣ ландграфа. Принцесса Елисавета знаетъ уже о возвращеніи Гейнриха Тангейзера и ждетъ его со всѣмъ нетерпѣніемъ первой любви. Самая зала миннезингеровъ оживаетъ въ глазахъ Елисаветы небывалою прелестью, но вотъ шаги... Входитъ Тангейзеръ, сопутствовавшій ему Вольфрамъ (тоже влюбленный въ Елисавету) останавливается на порогѣ залы—принцесса смущена,—стыдливость заставляетъ ее скрыть порывы радости—мало по малу чувство беретъ свое. Елисавета разсказываетъ Тангейзеру свою тоску, свои страданія въ его отсутствіе... распрашиваетъ его откуда и какъ онъ возвратился?—онъ отвѣчаетъ: «Чудомъ»!—и вотъ оба влюбленные сливаются въ торжественномъ ликованіи. Печальный, тихо ревнующій Вольфрамъ уводитъ съ собою упоеннаго счастіемъ Тангейзера. Входитъ ландграфъ, старается вывѣдать отъ племянницы ея чувства къ Тангейзеру,—на застѣнчивый ея отвѣтъ, объявляетъ ей, что она будетъ царицей праздника и рука ея—наградой пѣвцу, увѣнчанному на состязаніи. На башнѣ—звуки трубъ. Гости ландграфа съѣзжаются. Торжественный входъ гостей, ландграфовъ, графовъ и ихъ семействъ (маршъ, сдѣлавшійся «знаменитымъ»).—Рыцари и дамы размѣщаются амфитеатромъ, тогда входятъ миннезингеры, у каждаго черезъ плечо арфа. Они садятся на табуреты—полукругомъ также, лицомъ къ аудиторіи, во главѣ которой подъ балдахиномъ—ландграфъ и Елисавета. Послѣ рѣчи ландграфа, по его знаку, пажи вынимаютъ жребій кому начинать пѣніе—доля выпадаетъ Вольфраму. Онъ воспѣваетъ прелести чистой, платонической любви—рыцари и дамы привѣтствуютъ его—но Тангейзеръ быстро встаетъ съ своего мѣста и съ пылкимъ юношескимъ увлеченіемъ, во вдохновенной пѣснѣ доказываетъ, что Вольфрамъ не правъ, что любовь должна удовлетворять не одну душу, но и чувства и что—только въ сліяніи съ чувственною стороною, любовь получаетъ свое настоящее значеніе. Это возбуждаетъ опроверженіе въ другихъ миннезингерахъ;—они разгорячаются въ своемъ спорѣ—ландграфъ тщетно старается водворить спокойствіе.—Вольфрамъ, полный благодушія, воспѣваетъ пѣснь примирительную,—но все напрасно; Тангейзеръ, въ высшемъ одушевленіи своей страстной натуры, поетъ свои строфы къ «Венерѣ», и—чтобы научить истиннымъ радостямъ любви—посылаетъ всѣхъ въ Герзельбергъ.—Страшный взрывъ общаго негодованія. Дамы, въ испугѣ, быстро оставляютъ залу. Елисавета—какъ громомъ пораженная, едва не лишается чувствъ. Тангейзеръ—бросилъ свою лиру—вдругъ будто опомнился изъ какого-то околдованнаго порыва и понялъ свое глубокое согрѣшеніе въ глазахъ дѣвственной принцессы и всего собранія;—ландграфъ, рыцари и миннезингеры обнажаютъ мечи противъ Тангейзера,—его заслоняетъ собою—Елисавета;—съ сокрушеннымъ сердцемъ, со слезами она

*) «Якорь» 1863 г., № 25.

увѣщеваетъ всѣхъ словами христіанской любви и милосердія къ заблудшему. Всѣ, мало по малу смиряются предъ ангеломъ кротости. Тангейзеръ, долго молчавшій, будто окаменѣлый, высказываетъ глубокія свои терзанія, раскаянье жжетъ душу его. Ландграфъ, негодуя на Тангейзера, но внимая и мольбамъ Елисаветы, повелѣваетъ заблудшему рыцарю-пѣвцу оставить тотчасъ же родимый край и спѣшить съ толпами пилигримовъ въ Римъ, чтобы слезами покаянія испросить себѣ прощеніе у папы. Всѣ присоединяются къ словамъ ландграфа съ угрозой Тангейзеру, чтобы онъ не возвращался непомилованный—иначе смерть!—Въ эту минуту,—издалека доносится пѣніе юныхъ пилигримовъ,—они идутъ въ Римъ. «Въ Римъ» и Тангейзеру! Этимъ общимъ возгласомъ оканчивается второй актъ. Въ третьемъ—опять Эйзенахская долина, какъ въ первомъ актѣ; но тамъ было—весеннее утро,—теперь: осенній вечеръ, закатъ солнца. Елисавета, вся въ бѣломъ, молится у подножія статуи Богоматери. Вольфрамъ, на противуположномъ холмѣ, тихо любуется ангельскою душою принцессы, такъ глубоко оскорбленной Тангейзеромъ и сдѣлавшейся его заступницей. Но вотъ вдали—религіозное пѣніе. Это странники возвращаются изъ Рима—вотъ пѣніе ближе—они подходятъ. Елисавета жадно всматривается въ толпу, ищетъ глазами Тангейзера... Напрасно! Его нѣтъ съ возвратившимися! Онъ или погибъ или непрощенъ!—Для Елисаветы все кончено на землѣ. Она упадаетъ на колѣна передъ образомъ Богоматери и ей вручаетъ свою душу, рано окончившую земное испытаніе!—Послѣ молитвы тихо удаляется по тропинкѣ въ замокъ. Вольфрамъ слѣдитъ за каждымъ движеніемъ принцессы—желаетъ сопутствовать ей—она дѣлаетъ знакъ, чтобъ онъ оставался—она одна дойдетъ — и какъ тѣнь исчезаетъ за деревьями. — Между тѣмъ, сумерки сгустились. Восходитъ вечерняя звѣзда и во вдохновенной строфѣ, Вольфрамъ, сопровождая свое пѣніе арфой, посылаетъ къ вечерней звѣздѣ свои тайныя мысли, свою скорбь о Елисаветѣ—звуки арфы тихо смолкаютъ.

Въ таинственности наступившей ночи показывается мрачный пилигримъ. Одежда его изорвана, самъ онъ въ дикомъ, безпорядочномъ видѣ.

Вольфрамъ съ ужасомъ вглядывается и въ странникѣ узнаетъ несчастнаго Тангейзера. Страдалецъ, едва одолѣвающій изнеможеніе своихъ силъ, разсказываетъ Вольфраму всю повѣсть своего бѣдствія. Онъ ходилъ въ Римъ, подвергалъ себя истязаніямъ плоти, молился жгучѣе и усерднѣе всѣхъ другихъ, во прахѣ предъ главою церкви покаялся въ своемъ грѣхѣ и со стонами растерзанной души молилъ о прощеніи. Папа отвергъ молитвы и произнесъ грозный приговоръ, что скорѣе первосвященническій посохъ въ его рукѣ зазеленѣетъ свѣжими листьями, нежели даруется прощеніе грѣшнику такъ долго забывавшему небо въ адскихъ объятіяхъ... Отверженный небомъ и людьми, Тангейзеръ спѣшитъ опять къ своей богинѣ Венерѣ, къ ея подземнымъ радостямъ и утѣхамъ... Вольфрамъ въ ужасѣ старается остановить несчастнаго... Онъ ничему не внимаетъ, кромѣ звуковъ адскаго веселья въ Венусбергѣ,

снова овладѣвшихъ всею душою его. Но вотъ—звуки вакханаліи,—призывъ Венеры—уже не въ душѣ Тангейзера только раздаются,—они слышатся и Вольфраму—гора Герзельбергъ раскрывается—тамъ среди розовыхъ огней переливаются сладострастные образы,—сама Венера является на своемъ ложѣ и зоветъ Тангейзера—Вольфрамъ напрягаетъ всѣ силы, чтобъ удержать его—онъ хочетъ ринуться въ подземелье. Въ эту минуту раздаются издали звуки погребальнаго пѣнія—шествіе приближается... Ландграфъ, витязи и пѣвцы сопровождаютъ гробъ Елисаветы... Тангейзеръ, въ изнеможеніи отъ борьбы и отъ новаго страданія, тихо опускается на землю. Между тѣмъ забѣлѣла денница. Являются юные пилигримы и свѣтлымъ хоромъ возвѣщаютъ, что свершилось чудо,—жезлъ папы зазеленѣлъ свѣжими листьями. Тангейзеръ, прощенный, примиренный съ небомъ—склоняется къ гробу Елисаветы и, въ объятіяхъ Вольфрама, со словами «Святая Елисавета, молись за меня»—тихо умираетъ. Занавѣсъ опускается.

Если смотрѣть на эту пьесу просто какъ на «драму», многое можно сказать противъ ея склада, смысла и характеровъ. Если же не забывать ни на минуту, что это *драма музыкальная*, канва для впечатлѣній *музыкально-психическихъ*, тогда порицательная критика должна уступить мѣсто самымъ восторженнымъ похваламъ и удивленію передъ громадностью драматургическаго таланта въ Вагнерѣ. Сюжетъ довольно абстрактенъ, туманенъ чисто по германски, событія не совсѣмъ естественны, характеры не пластичны, стушевываются иногда до степени какихъ то полусимволическихъ образовъ, за то здѣсь столько же важными ингредіентами всей задачи являются «общія» душевныя настроенія, почти не передаваемыя «словами» и превосходно передаваемыя «музыкою». Эта важность общихъ, такъ сказать, *стихійныхъ* силъ душевныхъ, отражающихся въ богатомъ неопредѣленными стремленіями языкѣ музыкальномъ—чувствуется уже во Фрейшюцѣ, даже въ Робертѣ. И тамъ не столько важны самыя *лица*, сколько важны драматичныя *положенія* и *игра* изъ ихъ противуположностей. Такъ и въ «Тангейзерѣ», но съ несравненно-бо́льшею силою, съ бо́льшею увлекательностью *общаго* драматическаго строя,—не требующаго какъ будто особенной пластической выдѣлки характеровъ, но безпрестанно дотрогивающагося до самыхъ сокровенныхъ струнъ души человѣческой, до инстинктивнаго разрѣшенія глубокихъ, психологическихъ вопросовъ... Въ спискѣ дѣйствующихъ лицъ есть, напримѣръ, пастушокъ (Ein junger Hirt), но это вовсе *не* лицо, *не* роль. Это только часть обстановки, лоскутокъ декораціи Эйзенахской долины. Напротивъ того: *дѣйствующими лицами самой драмы* являются: *музыкальная* мысль рельефно-пластически живописующая грѣховныя наслажденія, разгаръ веселья и сладострастія въ подземномъ гротѣ Венеры,—другая музыкальная мысль строгаго, аскетически-христіанскаго характера, т. е. хоръ пилигримовъ, съ его приближеніемъ (наростаніемъ звуковъ отъ pp до ff), и удаленіемъ (убываніемъ силы звучности опять до едва слышнаго pp). Общая мысль драмы — борьба аскетизма и

чувствъ дѣвственной любви съ порывами жгучей бѣшеной страстности — *въ одной и той же душѣ*. Воплощенію этой горько-сладкой борьбы—мысли чисто средневѣковой—служитъ вся опера въ ея цѣломъ, начиная съ увертюры и кончая заключительнымъ хоромъ послѣдняго акта. Всѣ контрасты, антитезы въ цѣломъ созданіи, антитезы частыя и яркія какъ у Виктора Гюго́, имѣютъ свою чрезвычайную важность для *общаго* впечатлѣнія цѣлой пьесы. Въ *этомъ-то* и безконечная разница между Тангейзеромъ и напр., Робертомъ, гдѣ на поверхностный взглядъ почти *тѣже* ингредіенты: рыцари, принцессы, пилигримы, сладострастная вакханалія,—адъ въ борьбѣ съ церковными гимнами и съ отголосками ихъ въ дѣтски-наивной религіозности молодой души. Робертъ, при всѣхъ разнообразно-занимательныхъ частностяхъ, въ *цѣломъ* не даетъ ничего, кромѣ—скуки отъ длиннаго, пустаго и нескладнаго спектакля—послѣ Тангейзера (значительно меньшаго протяженіемъ нежели утомительный Робертъ) въ осадкѣ остается именно то «горько-сладкое» чувство умиленія, къ которому, серьезно и честно стремился музыкантъ-драматургъ. Впечатлѣніе въ высокой степени—цѣльно и глубоко. Вотъ результатъ Вагнеровской реформы.—О музыкальныхъ красотахъ Тангейзера вкратцѣ лучше и не говорить. Одна прелюдія передъ 3-мъ дѣйствіемъ (картина Тангейзерова покаянія) есть уже огромное завоеваніе въ области оркестровой драматической музыки.

Ничего подобнаго до Вагнера не бывало. Весь финалъ 2-го акта, задуманный и развитый въ самыхъ громадныхъ размѣрахъ, по прелести всѣхъ «вокальныхъ» симфоническихъ сочетаній есть одно изъ чудесъ всей существующей сценической музыки. Сила впечатлѣнія здѣсь поразительная, раздавливающая!—Но во внѣшней фактурѣ этого финала, въ техническихъ пріемахъ особенной новизны нѣтъ. Это большой «morceau d'ensemble», съ анданте въ срединѣ и съ «più mosso», болѣе и болѣе разгорающимся къ концу. Образцы этого склада встрѣчаются во многихъ операхъ. Напротивъ того, длинный разсказъ Тангейзера Вольфраму (въ 3-мъ актѣ) новизною положенія вызвалъ и въ музыкѣ совсѣмъ особый складъ всей сцены. Оригинальность Вагнеровскаго стиля тутъ выступила уже въ полномъ блескѣ.—Опера «Тангейзеръ» еще *болѣе германская* чѣмъ «Морякъ-Скиталецъ» и по всей задачѣ своей совершенно *чужда* духу народовъ романскихъ... Замѣчательно, что именно эту оперу Вагнеру, почти противъ воли его, случилось дать въ Парижѣ. Ясно, что еслибъ и не было ни глупѣйшихъ толковъ о «musique de l'avenir», ни политической демонстраціи (противъ княгини Меттернихъ) такое произведеніе, мечтательно-мистическое, рѣшительно не понятное всею сущностью своею для вѣтреннаго и антипоэтическаго народа, не могло ожидать въ Парижѣ ничего кромѣ «fiasco».—Но говоритъ ли это «fiasco» *хоть что нибудь* противъ достоинства оперы или противъ Вагнеровской реформы вообще?

VI *).

Мы видѣли, что съ созданіемъ Тангейзера открылся для Вагнера богатѣйшій родникъ вдохновенія въ средневѣковыхъ германскихъ легендахъ, въ поэзіи Миннезингеровъ.

Вагнеръ съ этихъ поръ сталъ на свою настоящую родную себѣ почву, которой не покинулъ и до настоящаго времени. Обиліе этой почвы для него, какъ истинно-германскаго художника-мыслителя, было такъ благотворно, что съ перваго же разу зародило въ немъ двѣ музыкальныя драмы.—Съ первой изъ нихъ читатели уже знакомы—это былъ Тангейзеръ. Другой сюжетъ для себя Вагнеръ нашелъ тогда же, и почти случайно, собирая историко-литературные матеріалы для Тангейзера—а именно въ произведеніяхъ великаго поэта изъ XIII вѣка, Вольфрама фонъ-Эшенбаха, (одно изъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ германской словесности и въ драмѣ «Тангейзеръ») Воображеніе Вагнера было охвачено легендою о рыцарѣ лебедя, *Лоэнгринъ* (Lohengrin), связанной съ цѣлымъ цикломъ сказаній о Граалѣ — (Die Graalsage), въ свою очередь почти неразрывно сплетенныхъ со сказаніями и романами о королѣ Артурѣ и рыцаряхъ круглаго стола. Замѣтимъ кстати, что есть, значитъ, обширная почва преданій, на которой совершенно сходятся народы и романскаго и германскаго племени, почва, значитъ, общая всѣмъ народамъ *индо-германскаго* происхожденія,—весьма близкая, слѣдовательно и *славянамъ*, какъ превосходно раскрыто и объяснено Ѳ. Буслаевымъ въ его историческихъ очеркахъ русской народности и искусства. (Томъ I, гл. XII. Славянскія сказки).—Въ подробной книгѣ о Рихардѣ Вагнерѣ и его творческой дѣятельности (въ книгѣ, которая, конечно, *будетъ* мною написана) у мѣста было бы войти во многія изслѣдованія о взаимной и международной связи легендъ, послужившихъ для Вагнера живымъ матеріаломъ. Такія изысканія не были бы у мѣста въ очеркѣ, здѣсь предлагаемомъ читателю не болѣе какъ въ видѣ труда по этому предмету только «предварительнаго». Но и здѣсь надобно, хоть въ немногихъ строкахъ, познакомить читателя съ поэтическими миѳами, безъ которыхъ содержаніе Вагнеровой музыкальной драмы «Лоэнгринъ» не будетъ понятно—во всей ея благоуханной прелести.

Въ народныхъ собраніяхъ, въ ихъ сыромъ видѣ, всегда много подробностей на первый разъ будто не поэтическихъ, закрытыхъ слоемъ коры слишкомъ грубой, но для поэта, вникающаго въ глубь мысли, въ психологическіе тайники народнаго вымысла, всегда имѣющаго основою жизнь сердца человѣческаго—многія разбросанныя то тамъ, то сямъ черты, въ ихъ безсвязности и безвкусіи, составляютъ драгоцѣннѣйшія находки. Приведемъ прежде всего изъ Буслаева разсказъ изъ германской былины, о Рыцарѣ лебедя. Молодой витязь, охотясь въ лѣсу за ланью, находитъ на рѣкѣ прекрасную дѣвицу; она

*) «Якорь», 1863 г., № 29.

купалась. Дѣвица была не обыкновенная, а вѣщая. Витязь тотчасъ же полюбилъ ее, но тогда только могъ ее вывести изъ воды, когда взялъ съ нея ожерелье или гривну, въ которой заключалась вся вѣщая сила дѣвицы. Потомъ онъ на ней женился. Она родила ему за одинъ разъ шесть сыновей и одну дочь; у всѣхъ у нихъ было на шеѣ по золотому лебединному ожерелью, или гривнѣ. Злая свекровь, недовольная тѣмъ, что сынъ ея женился на дѣвицѣ безъ рода и племени, велѣла подмѣнить дѣтей щенятами, а дѣтей убить въ лѣсу. Но служитель пожалѣлъ дѣтей и оставилъ ихъ въ лѣсу живыми. Обманутый мужъ, думая, что жена его—чародѣйка, велѣлъ зарыть ее по поясъ—среди двора; такъ прожила несчастная, питалась вмѣстѣ съ дворовыми псами, семь лѣтъ, даже одежда на ней вся сгнила. Между тѣмъ, дѣтей ее нашелъ въ лѣсу и пріютилъ у себя пустынникъ. Лань кормила ихъ молокомъ (какъ въ легендѣ о Женевьевѣ брабантской). Когда они подросли, злая свекровь случайно узнала, что они живы, велѣла ихъ отыскать и снять съ нихъ золотыя цѣпи. Посланный засталъ ихъ въ рѣкѣ: въ видѣ лебедей всѣ шесть сыновей плавали по водѣ и рѣзвились, а сестра и цѣпи всѣхъ шести лежали на берегу. Посланный захватилъ цѣпи и принесъ ихъ свекрови. Она велѣла кузнецу сковать изъ нихъ кубокъ; но кузнецъ употребилъ въ дѣло только одну цѣпь, прочія пять оставилъ у себя. Изъ цѣпи онъ сдѣлалъ обручь или гривну, а кубокъ сковалъ изъ другаго золота. Сыновья безъ своихъ ожерельевъ, *уже не могли обратиться въ человѣческій образъ и остались лебедями.* Они полетѣли на озеро близъ замка своего отца, а сестра пошла за ними. Тогда вслѣдствіе разныхъ обстоятельствъ, отецъ узнаетъ своихъ дѣтей и убѣждается въ невинности вѣщей его жены. Онъ возвращаетъ ее къ себѣ, а на ея мѣсто велитъ зарыть злую мать. Отданныя кузнецомъ цѣпи возвращаютъ пяти сыновьямъ ихъ прежній человѣческій видъ и только одинъ, цѣпь котораго была уничтожена, остается лебедемъ.

(Въ содержаніе музыкальной драмы «Лоэнгринъ» эта первая часть легенды входитъ только частью, почти эпизодомъ,—главный сюжетъ основанъ на слѣдующемъ продолженіи легенды, вошедшемъ и въ поэму Эшенбаха «Парсиваль»).

Какъ то разъ, одинъ изъ братьевъ видитъ своего брата-лебедя на озерѣ. Лебедь плаваетъ и влечетъ за собой челнокъ. Брата беретъ неодолимая охота плыть въ челнокѣ. Онъ садится въ челнокъ. Лебедь ведетъ челнокъ по озерамъ, рѣкамъ и морямъ и наконецъ причаливаетъ къ берегу, въ то самое время, какъ нѣкоторая невинная женщина, присужденная къ смертной казни, должна погибнуть. Рыцарь-лебедя спасаетъ ее и женится на ней. Но, вступая въ бракъ, онъ предлагаетъ своей невѣстѣ условіе, *чтобъ она никогда не спрашивала его объ его имени.* Такъ живутъ они семь лѣтъ. Однако, по истеченіи этого срока, жена не вытерпѣла; *спросила—и витязь на всегда отъ нея скрылся, увезенный въ челнокѣ лебедемъ.* Въ концѣ поэмы «Парсиваль», созданной изъ преданій Вольфрамомъ фонъ Эшенбахомъ и во всемъ

содержаніи позднѣйшей особой поэмы «Лоэнгринъ», принадлежащей неизвѣстному и весьма непервостепенному поэту XIII вѣка, легенда о рыцарѣ лебедя является въ тѣсной связи съ кругомъ сказаній о святомъ Граалѣ (Saint Graal). Заимствуемъ очеркъ главнаго содержанія этихъ сказаній изъ одного весьма хорошаго сочиненія о германской народной словесности.

(Villmar, Geschichte der deutschen National-litteratur. I. 183).—Сказаніе о Граалѣ—разцвѣтъ средневѣковой народной фантазіи, воспринявшей въ себѣ древнѣйшіе вымыслы изъ колыбели всей умственной жизни человѣчества, изъ Индостана—и соединившей эти вымыслы, богатые содержаніемъ сами по себѣ, съ лучшими сторонами христіанскаго вѣрованія, разработаннаго наивною религіозностью духовныхъ братствъ, часто возникавшихъ въ средніе вѣка подъ вліяніемъ восторженнаго рыцарства. Въ Индіи существовало преданіе объ уголкѣ на землѣ, гдѣ счастіе не увядаетъ, куда нѣтъ доступа ни горю, ни заботамъ,—гдѣ всѣ желанія удовлетворены, гдѣ царствуютъ вѣчный миръ и вѣчная мудрость. Этотъ земной рай, по вѣрованію индусовъ, помѣщается въ священной рощѣ Кридавана на отлогости Ситантскихъ горъ. Реликвія изъ этого рая на землѣ, со всею чарующею силою высшаго блаженства осуществилась въ народной фантазіи, то въ видѣ драгоцѣннѣйшей, алмазной *чаши*, изъ которой изливались дары небесные, то въ видѣ таинственно-лучезарнаго *храма*. Родство этой таинственной реликвіи съ глубоко-христіанскимъ стремленіемъ къ блаженству, въ небесномъ, надземномъ царствѣ преобразилось въ индостантское сказаніе, связавъ его прямо съ новозавѣтными фактами. Въ сокровищницѣ Іосифа Аримаѳейскаго находилась чаша, изваянная изъ цѣльнаго драгоцѣннаго камня, красоты невиданной и неслыханной. Эта чаша была въ рукахъ Спасителя за Тайною вечерью; въ эту чашу излилась искупившая родъ человѣческій кровь Богочеловѣка, когда во время распятія, воинъ пронзилъ Его копьемъ. По такимъ заслугамъ, чаша эта стала обладать силами вѣчной жизни. Не только, что обладаніе ею даруетъ высшія блага на землѣ, но смертельно-больному человѣку стоитъ взглянуть на эту чашу и онъ получаетъ исцѣленіе;—тотъ, кто бы могъ постоянно смотрѣть на эту чашу никогда бы не узналъ старости и жизнь его продолжалась бы на тысячелѣтія;—эта святая чаша, символъ и вмѣстѣ реликвія великой тайны Искупленія и носитъ названіе *Граала*.

Каждую великую Пятницу, голубь ослѣпительной бѣлизны приноситъ съ небесъ каплю, возобновляющую въ чашѣ всю ея священную силу.—Быть блюстителями этого сокровища составляетъ высшую почесть, высшее достоинство на землѣ. Людьми, удостоенными этой почести, могутъ сдѣлаться только истинные, облеченные всѣми высшими добродѣтелями, христіане, далекіе отъ всякаго эгоизма, отъ всякой спѣси и корысти,—готовые на всякое самопожертвованіе во имя честнаго служенія своей вѣрѣ;—лучшій изъ этихъ избранниковъ удостоивается званія короля въ братствѣ рыцарей св. Граала. Ясно, что это братство—высшій идеалъ всего рыцарства, поставившаго себѣ цѣлію: защи-

щать на землѣ все доброе и чистое и ниспровергать все злобное и порочное.— Преданіе о Граалѣ разсказываетъ далѣе, что въ теченіе многихъ лѣтъ послѣ того, какъ Іосифъ Аримаѳейскій перенесъ свою драгоцѣнную чашу на Западъ— никто изъ людей не былъ достоинъ обладать этимъ сокровищемъ и ангелы Божіи руками своими поддерживали, все это время, чашу на воздухѣ—пока наконецъ Титурель, миѳическій сынъ миѳическаго Анжуйскаго короля, не основалъ въ Сальваторѣ, въ Бискайѣ, особаго *храма* на горѣ Мон-сальважъ или Мон-сальватъ, для вѣчнаго храненія таинства св. Граала, для жилища учрежденнаго имъ же братства, блюстителей св. Граала, выстроилъ цѣлый Кремль (Burg) около самаго храма, — блистающаго всѣми красотами фантастически-разцвѣченнаго зодчества. Сынъ Титуреля—Парсиваль былъ также королемъ св. Граала, а сынъ Парсиваля—*Лоэнгринъ* (собственно «Lohengrin») герой преданія о рыцарѣ лебедя и драмы, о которой у насъ идетъ рѣчь. Сказаніе о св. Граалѣ добавляетъ, что послѣ существованія многихъ столѣтій на западѣ, случилось опять такъ, что никто изъ рода человѣческаго въ западныхъ земляхъ не былъ достойнымъ блюсти неземное сокровище. Оно, вмѣстѣ съ цѣлымъ храмомъ, руками ангеловъ было перенесено опять на востокъ, въ страну далекую, людямъ уже недосягаемую.

Пробѣгая эти строки, вы должны чувствовать, что музыкально-драматическое искусство, соприкасаясь всѣмъ своимъ могуществомъ съ цѣлыми мірами выработанныхъ въ народѣ миѳовъ, должно давать въ результатѣ нѣчто совсѣмъ новое, безконечно честное, правдивое и глубокое, разумно-прекрасное силою внутренней, органической красоты, нѣчто такое, однимъ словомъ, чего на *оперной* сценѣ (!) и въ поминѣ не бывало,—чему примѣровъ и *не* на оперной сценѣ было не такъ чтобы очень много. Примѣръ этому развѣ только что—въ Шекспирѣ, да и то еще не съ тѣхъ сторонъ, которыя сдѣлались доступны только юнѣйше-развитому искусству—музыкѣ, въ ея истинномъ, т. е. *драматическомъ* назначеніи.

Соедините теперь въ воображеніи—всѣ поэтическія данныя, на которыхъ построена Вагнерова драма: таинственно-приставшаго изъ за рѣки рыцаря, избавителя безвинно-осужденной; зарокъ невѣстѣ рыцаря, никогда не спрашивать его объ его происхожденіи и имени;—мрачные, змѣиные ковы, злобы и зависти противъ счастливой новобрачной четы (ковы со стороны вѣдьмы, имѣющей власть превращать человѣка въ лебедя—припомните злую свекровь сказки, сообщенной Буслаевымъ)—любопытство невѣсты, чисто женственное, напоминающее древне-греческіе миѳы Семелы и Психеи—таинственно-лучезарный свѣтъ на всей личности рыцаря лебедя, одного изъ верховныхъ блюстителей священнаго братства св. Граала—глубокую, психическую мысль *скорби* неутѣшной, среди вѣчно невозмутимаго сіянія надземнаго эфира въ томъ царствѣ блаженства, откуда явился и куда опять долженъ былъ удалиться избавитель и супругъ брабантской принцессы. Прибавьте къ этому—общей рамой, въ контрастъ душевности и мистицизму,—блескъ, свѣжесть

и пышность военной жизни и брачныхъ пиршествъ рыцарственной Германіи X вѣка. Не забудьте еще, что за такую тему взялся великій поэтъ-маэстро уже создавшій «Моряка-Скитальца» и «Тангейзера». Если вы будете въ состояніи въ своемъ воображеніи составить изъ *всѣхъ* этихъ данныхъ одинъ общій, полнозвучный аккордъ, то вы въ состояніи будете имѣть уже «a priori» нѣкоторое понятіе: чѣмъ *должна* быть музыкально-драматическая поэма подъ заглавіемъ «*Лоэнгринъ, романтическая опера въ 3-хъ актахъ*». Но во всякомъ случаѣ, вашъ идеалъ будетъ, разумѣется, на много ступеней ниже того, что тутъ создано Вагнеромъ, этимъ—«Мессіею безобразія въ музыкѣ» какъ его не стыдится величать одинъ изъ величайшихъ невѣждъ по части музыки—г. директоръ бельгійской консерваторіи.

«Избави Богъ и насъ отъ этакихъ судей»!

VII *).

Уже въ «Морякѣ-Скитальцѣ», какъ мы видѣли, вся главная задача художника состояла въ воплощеніи *душевнаго* міра дѣйствующихъ въ музыкальной драмѣ лицъ,—все остальное только обстановка. Отъ этого перевѣса психологической стороны предъ оперно-музыкальною, само собою отодвинулась уже на дальній планъ заботливость композитора-поэта о внѣшнемъ складѣ отдѣльныхъ частей оперы, какъ отдѣльныхъ музыкальныхъ пьесъ (morceau de musique, Musikstücke). Но все еще обще-принятая форма арій, дуэтовъ (хоть по образцу Веберовыхъ въ Эвріантѣ, Маршнеровыхъ въ Вампирѣ) носилась почти безсознательно въ воображеніи Вагнеровомъ при созданіи «Моряка-Скитальца»,—и этимъ обусловила хоть нѣсколько самый стиль и фактуру.

Въ Тангейзерѣ, при бóльшей глубинѣ душевной задачи—и въ складѣ музыкальной драмы явилось несравненно болѣе «эманципаціи» отъ формулъ и условій общепринятаго опернаго стиля. Вагнеровъ идеалъ музыкальной драмы выступаетъ въ Тангейзерѣ уже значительно яснѣе. Но, какъ уже было замѣчено, тамъ хотя уже нѣтъ арій, есть однако дуэтъ — по формѣ весьма близкій къ дуэту супруговъ изъ 2-го акта Фиделіо—дуэтъ не столько по требованію драмы, сколько—*для дуэта*. Въ безподобномъ финалѣ 2-го акта, развитомъ въ размѣрахъ самыхъ громадныхъ, при всемъ захватывающемъ духъ драматизмѣ, чувствуется въ постройкѣ нѣкоторый формализмъ, по образу большихъ «оперныхъ финаловъ» Спонтини, Вебера (въ Эвріантѣ), Мейербера;—*новизна* формы,—какъ уже было замѣчено,—въ Тангейзерѣ проявляется всего больше: въ *самостоятельности* хора (пилигримовъ) и въ колоссальномъ по концепціи *разсказѣ* Тангейзера о непрощеніи его. Тутъ все ново, потому что все—чистая *драма*, вызвавшая музыкальныя формы, отрѣшенныя отъ привычекъ и формулъ. Въ «Лоэнгринѣ» это высвобожденіе му-

*) «Якорь», 1863 г., № 30.

зыкальной драмы отъ оперныхъ формулъ сдѣлало еще шагъ дальше. Оно состояло въ прямой зависимости отъ драматической задачи, еще болѣе глубокой и тонкой, нежели въ Тангейзерѣ, и, слѣдовательно, *еще менѣе* подходящей подъ обыкновенныя оперныя привычки. Читатели поймутъ, что такого рода геніальное *преобразованіе* оперы въ истинную музыкальную драму могло быть совершено *только* при томъ условіи, чтобы композиторъ *былъ вмѣстѣ и творцомъ всей драмы*. Вотъ въ чемъ совершено Вагнеромъ дѣло великое, совершенъ подвигъ реформаторскій, еще болѣе важный чѣмъ реформа самого Глука! И реформа эта, при всей колоссальности своей, совершилась, какъ мы видѣли, вовсе не по *рефлексіи*, не по *принципу*, извнѣ себѣ заданному, что было бы вполнѣ анти-художественно;—нѣтъ, реформа совершилась просто, естественно, *сама собой* какъ все *органическое*. Яйцо, напримѣръ, еще не птица, но заключаетъ въ себѣ зародышъ птицы, и когда этотъ зародышъ созрѣетъ, то птенецъ самъ собою, не по заданному ему уроку,—а просто: по необходимости, носикомъ своимъ разбиваетъ скорлупу, для него уже тѣсную и безполезную, и выходитъ на свѣтъ Божій. Вотъ судьба «формулъ» и «рамокъ» въ искусствѣ,—этихъ «скорлупъ», которыя для тупыхъ директоровъ консерваторій, составляютъ нѣчто гораздо важнѣйшее нежели то ядро, что таится подъ скорлупой, о чемъ, имъ, конечно, и не въ домекъ, по отсутствіи въ нихъ всякой живой, разумной мысли. Туповидцы (куда принадлежатъ, почти безъ изъятія, именно: директоры разныхъ патентованныхъ музыкальныхъ училищъ) страшно боятся *мысли* въ области музыки, которую они понимаютъ не иначе какъ цеховымъ ремесломъ. Для нихъ слово *мыслящій* артистъ равно съ названіемъ—человѣкъ подозрительный *вредный* (и въ самомъ дѣлѣ очень *вредный* для консерваторій и ихъ директоровъ) слово «реформа» для нихъ равносильно съ словомъ «чума, моровая язва»—и если въ комъ

Самъ Богъ возбудитъ жаръ
Къ искусствамъ творческимъ высокимъ и прекраснымъ,
Они тотчасъ: «Разбой, пожаръ»!
И прослывешь у нихъ мечтателемъ опаснымъ.

Цѣлая буря поднялась противъ Вагнера, какъ реформатора, именно по случаю Тангейзера и еще больше, по случаю Лоэнгрина. Журнальные борзописцы съумѣли придать *его реформѣ совершенно чуждое для нея* значеніе радикальнаго какого то переворота, въ самомъ грамматическомъ складѣ музыкальной рѣчи вообще, какого то безумнаго революціонерства, желающаго опрокинуть всю музыку (а затѣмъ и всѣ искусства) къ верху дномъ.

На самомъ же дѣлѣ, какъ я стараюсь здѣсь уяснить читателямъ,—Вагнеръ только освободилъ идеально-прекрасную мысль *музыкальной драмы* отъ скорлупъ и наростовъ, которые ее стѣсняли. Упрекъ Вагнеру за то, что въ

95

Лоэнгринѣ рѣшительно *нѣтъ* ни арій, ни дуэтовъ—не то ли же самое, что упрекать, напримѣръ, Шиллера, зачѣмъ онъ не написалъ героическаго эпоса въ двацатичетырехъ пѣсняхъ въ родѣ Генріады или Россіады? О блаженная реторика! Когда-то наступитъ наконецъ времячко, что и въ музыкѣ о тебѣ помину не будетъ!

Такъ какъ «Лоэнгринъ» *самая передовая* изъ драмъ Вагнера, даваемыхъ уже на германскихъ сценахъ, то намъ надобно остановиться на ней, сравнительно подольше,—т. е. прослѣдить всю ее, *въ общемъ* впечатлѣніи, въ неразрывности пьесы и музыки.

Прелюдія передъ открытіемъ занавѣса (Vorspiel) *) съ первыхъ же звуковъ переноситъ въ то надземное, эфирное царство лучезарнаго блаженства,—куда вѣчно стремится душа человѣческая,—гдѣ витаютъ только избранники. Но эта лучезарность сначала является будто издали, почти предчувствіемъ только, неопредѣленнымъ отблескомъ—потомъ, мало по-малу, сіяніе ростетъ, приближается—охватываетъ насъ;—передъ нами, лицомъ къ лицу, одинъ изъ священныхъ блюстителей Граала, передъ нами—идеалъ человѣка, просвѣтленнаго всѣми совершенствами,—передъ нами—какъ будто и ослѣпительный блескъ храма изъ камней-самоцвѣтовъ и вдругъ... райское видѣніе покрывается легкимъ облакомъ скорби душевной и печально-торжественно опять удаляется отъ насъ, въ свою область невозмутимаго величія и спокойствія—опять тонетъ въ небесной лазури. Въ этомъ—какъ читатели знаютъ уже изъ предъидущей статьи,—весь сюжетъ Лоэнгрина, *въ его сущности*. Музыка здѣсь эфирнымъ мистицизмомъ своимъ, въ близкомъ родствѣ съ тайниками созерцательности (contemplation) открытыми великимъ Колумбомъ-музыкальнымъ, Бетховеномъ, въ его послѣднихъ квартетахъ (послѣ 9-й симфоніи) — но у Вагнера къ той же прелести тончайшаго сплетенія голосовъ, къ той же высшей красотѣ линій — присоединяется еще чарующая прелесть оркестроваго колорита въ сочетаніяхъ совсѣмъ-новыхъ, до которыхъ и Бетховенъ не доходилъ **).

Занавѣсъ открывается: луговой берегъ рѣки Шельды, около Антверпена. Рѣка, голубой лентой, извивается до самыхъ дальнихъ плановъ ландшафта.

На аванъ-сценѣ, подъ маститымъ дубомъ, сидитъ германскій король Гейнрихъ Птицеловъ и, окруженный вельможами и воинами, чинитъ судъ и расправу. Впереди народа графъ Фридрихъ фонъ-Тельрамундъ и его супруга Ортруда. Рѣчи короля возвѣщаются каждый разъ трубачами и возгласомъ герольда. Тельрамундъ (баритонъ) обвиняетъ передъ королемъ принцессу бра-

*) Съ громаднымъ успѣхомъ исполнявшаяся у насъ, въ Петербургѣ, въ концертахъ самаго Вагнера, подъ несравненнымъ личнымъ его управленіемъ.

**) Необычайная яркость колорита въ этой восхитительной прелюдіи,—особенно въ сильно-звучной средней ея части, заставила кого-то изъ нашихъ музыкальныхъ лѣтописцевъ найти тутъ нѣчто въ родѣ балетной (!!) музыки. Нашли же словечко *кстати!*

бантскую, Эльзу, бывшую свою невѣсту въ тайной связи съ какимъ-то никому неизвѣстнымъ витяземъ и въ убійствѣ роднаго брата ея герцога Готфрида въ отроческомъ возрастѣ; владѣнья преступной принцессы, надъ которой Тельрамундъ былъ опекуномъ, должны теперь поступить подъ его власть.—Король приказываетъ позвать обвиняемую и клянется обсудить дѣло по чистой правдѣ—хоръ повторяетъ клятву.—Вся эта экспозиція, гдѣ важно каждое слово, идетъ, разумѣется, декламаціею, т. е. сильно драматическими речитативами, между которыхъ выходки оркестра мастерски дорисовываютъ смыслъ каждой рѣчи и каждаго душевнаго движенія въ говорящихъ и въ слушающихъ. Печальные, удрученные скорбію звуки возвѣщаютъ появленіе обвиняемой. Эльза, въ бѣломъ платьѣ, уныло входитъ, окруженная своими женщинами. Одинъ видъ обвиняемой, въ ея красотѣ и простодушіи, вселяетъ въ короля и во всѣхъ недовѣріе къ жалобѣ Тельрамунда. На вопросы короля, Эльза отвѣчаетъ разсказомъ о своемъ сновидѣніи: ей явился лучезарный витязь въ ослѣпительно-сіяющихъ доспѣхахъ—онъ обѣщалъ ей спасти ее отъ всѣхъ горестей и она спокойно ждетъ его.—Въ рѣчахъ Эльзы музыка принимаетъ оттѣнокъ чудной мечтательности, фантастики, не передаваемый словеснымъ описаніемъ. Король и вельможи выражаютъ свое недовѣріе къ преступленію, взводимому Тельрамундомъ на такое чистое созданіе. Тельрамундъ стоитъ на своемъ и завѣряетъ свои слова—воинскими своими заслугами. Остается рѣшить дѣло судомъ божіимъ. Эльза должна сама себѣ избирать защитника—Фридрихъ Тельрамундъ ждетъ, что она скажетъ имя своего возлюбленнаго, но она опять повторяетъ свое видѣніе и ожиданіе лучезарнаго незнакомца. Дѣлаются приготовленія къ судебному поединку. (Сурово-воинственная музыка—слѣдитъ за всѣми изгибами этихъ рыцарскихъ обрядовъ): Герольдъ вызываетъ рыцаря, желающаго сразиться за принцессу брабантскую,—молчаніе. Эльза умоляетъ короля дозволить еще разъ повторить вызовъ—король соглашается; опять трубы, опять вызовъ Герольдомъ—Эльза на колѣняхъ молитъ небо послать ей заступника, того самаго, который являлся ей, во время этой молитвы, въ толпѣ народа, стоящей у самаго берега—возростающее смятеніе. На рѣкѣ—вдали—показался челнокъ, влекомый лебедемъ, въ челнокѣ стоитъ витязь въ блестящихъ серебрянныхъ латахъ—любопытство, изумленіе народа переходитъ быстро отъ толпы къ толпѣ, возрастаетъ вмѣстѣ съ приближеніемъ витязя къ берегу—онъ причаливаетъ—народъ привѣтствуетъ его громкими возгласами радости,—тогда Эльза,—прежде только радостно слѣдившая за волненіемъ народа, быстро оглядывается и въ восторгѣ узнаетъ героя своего сновидѣнія—Тельрамундъ и Ортруда оцѣпѣнѣли отъ ужаса. (Эта сцена появленія Лоэнгрина съ его лебедемъ, тревожное ожиданіе народа, ростущее до огромныхъ размѣровъ и оконченное общимъ взрывомъ восторга составляетъ одно изъ высшихъ доселѣ существующихъ чудесъ драматической музыки.—Невольно воскликнешь вмѣстѣ съ народомъ на сценѣ: Ein Wunder! ein Wunder! Ein Wunder ist gekommen!).

95*

Лоэнгринъ выходитъ изъ челнока на берегъ — народъ въ религіозномъ молчаніи слѣдитъ за каждымъ движеніемъ свѣтлаго витязя — свѣтлымъ тепоромъ онъ прощается со своимъ лебедемъ и отпускаетъ его съ челнокомъ обратно по рѣкѣ—(прелестная картина и дивно-чарующая, тихая, нѣжная музыка, главные мотивы которой слышаны уже въ прелюдіи и въ разсказѣ Эльзы.—Передъ нами главное лицо всей драмы) Лоэнгринъ подходитъ сперва съ привѣтомъ къ королю, потомъ къ обвиняемой, и спрашиваетъ Эльзу: желаетъ ли она принять его своимъ рыцаремъ. Она, разумѣется въ восторгѣ, падаетъ къ ногамъ его *).

Но условіемъ счастливаго брака, — въ случаѣ побѣды — Лоэнгринъ поставляетъ Эльзѣ зарокъ: никогда мужа не спрашивать: кто онъ и откуда явился — заповѣдный этотъ зарокъ витязь и послѣ обѣщанія Эльзы, еще разъ ей подтверждаетъ. На клятву Эльзы исполнить зарокъ въ точности, Лоэнгринъ, со страстнымъ увлеченіемъ обнимаетъ ее, какъ невѣсту (полнота счастія влюбленной четы и тихая радость всѣхъ окружающихъ— нашли дивно-художественное выраженіе въ музыкѣ, какъ будто ангелами продиктованной). Но пора приступить къ поединку. Лоэнгринъ торжественно укоряетъ Тельрамунда въ клеветѣ на Эльзу и, увѣренный въ правотѣ защищаемой имъ принцессы—совѣтуетъ Тельрамунду отступиться отъ боя. Тотъ, конечно, настаиваетъ на судѣ Божьемъ—и, послѣ необходимыхъ обрядныхъ приготовленій къ поединку—король, а за нимъ и всѣ присутствующіе, въ теплой молитвѣ, испрашиваютъ покровительство Божіе правому дѣлу (величественный «ensemble» пяти солистовъ и хора—въ самыхъ широкихъ формахъ). По знаку короля, Лоэнгринъ и Тельрамундъ обнажаютъ мечи и вступаютъ въ бой—Лоэнгринъ остается побѣдителемъ и, наступивъ на грудь противника, изъ великодушія даруетъ ему жизнь. Эльза, почти безъ чувствъ отъ восторга, падаетъ на грудь своего избавителя. Шумный взрывъ ликованія во всей толпѣ. Юноши брабантскіе поднимаютъ Эльзу и Лоэнгрина на щиты и уносятъ въ тріумфѣ. Лирическое увлеченіе въ этомъ финалѣ превосходитъ

*) Объ изящности самаго текста въ этой музыкальной драмѣ пусть читатели, знающіе по нѣмецки, судятъ изъ слѣдующаго отрывка:

Elsa (zu seinen Füssen)

Mein Held, mein Ritter! nimm mich hin!
Dir geb'ich Alles was ich bin!

Lohengrin

Wenn ich im Kampfe für dich siege,
Willst du, das ich dein Gatte sei?

Elsa

Wie ich zu deinen Füssen liege,
Geb'ich dir Leib und Seele frei.

Не знаю чѣмъ можно упрекнуть эти гармоническіе стихи? И Шиллеръ не выразился бы проще и поэтичнѣе.

возможность описанія. Это все надо видѣть и слышать въ театрѣ, чтобъ насладиться Вагнеровымъ созданіемъ. Сила, цѣльность впечатлѣнія отъ всего *1-го акта* не имѣетъ себѣ примѣра или образца ни въ которой изъ до-Вагнеровскихъ и первыхъ Вагнеровскихъ оперъ. Самое сильное, что бывало на оперной сценѣ, блѣдно и вяло въ сравненіи съ этимъ удивительно-органическимъ, могучимъ первымъ актомъ *первой вполнѣ художественной* музыкальной драмы. Сплоченность драматическаго смысла и музыкальныхъ красотъ тутъ *впервые* достигла своего вожделѣннаго результата.

VIII *).

Во второмъ актѣ «Лоэнгрина» дѣйствіе въ Антверпенскомъ кремлѣ, передъ палатами новобрачной четы.—Глубокая ночь.—На ступенькахъ церкви, прямо противъ палатъ, гдѣ въ окнахъ мелькаетъ яркій свѣтъ брачнаго пиршества, сидятъ въ угрюмой задумчивости Фридрихъ Тельрамундъ и его супруга, Ортруда. Оба они, вслѣдствіе побѣды безвѣстнаго витязя, изгнаны и лишены графскаго званія. Оба кипятъ злобою и мщеніемъ. Коварная Ортруда, для которой мужъ только послушное орудіе ея плановъ, убѣждаетъ Фридриха возбудить въ народѣ недовѣріе къ свѣтлому пришельцу—представить его народу колдуномъ, чаровникомъ, такъ какъ онъ со своимъ лебедемъ явился невѣсть откуда и восторжествовалъ надъ правымъ обвинителемъ Эльзы не иначе, какъ силою волшебства, которое слѣдуетъ разрушить. Довѣрчивый Фридрихъ, внѣ себя отъ бѣшенства противъ своего побѣдителя, которому помогла сила нечистая, клянется обличить его передъ всѣми, передъ самымъ королемъ. Ортруда заранѣе торжествуетъ и—услышавъ шорохъ на балконѣ палатъ—беретъ съ мужа слово не мѣшать ей въ планахъ на счетъ самой принцессы брабантской.—На балконѣ появляется Эльза, въ бѣломъ ночномъ платьѣ—свѣтлымъ, чистымъ видѣніемъ въ контрастъ предъидущей сценѣ, мрачно-суровой и непріязненно таинственной.—Эльза счастливая исполненіемъ своихъ мечтаній, довѣряетъ свои влюбленныя мысли, свою, переполняющую сердце радость—ночному вѣтерку (прелестная, свѣтло-задумчивая, нѣжнѣйшая каватина). Фридрихъ по знаку Ортруды, незамѣтно скрывается въ темнотѣ—Ортруда, слѣдя за каждымъ движеніемъ Эльзы на балконѣ—тихими стонами и жалобами обращаетъ на себя ея вниманіе. Эльза выслушивается и съ ужасомъ узнаетъ жену Тельрамунда, бывшую графиню—теперь изгнанную, нищую въ рубищѣ. Пользуясь вспышкою состраданія въ дѣтски-наивномъ сердцѣ Эльзы, лукавая Ортруда старается больше и больше разжалобить добрую принцессу къ своей горькой участи. Эльза, въ сопровожденіи двухъ женщинъ со свѣтильниками сходитъ съ балкона, на встрѣчу Ортрудѣ и обѣщаетъ ей прощеніе. Вкравшись въ довѣренность Эльзы, жена Тельрамунда пользуется

*) «Якорь» 1863 г., № 32.

этимъ довѣріемъ, чтобы, подъ видомъ участія къ своей будущей благодѣтельницѣ предостеречь ее отъ нечистой силы—отъ вліянія безвѣстнаго рыцаря. Эльза, вся полная любви и безграничной преданности къ своему избавителю, выслушиваетъ Ортруду съ ангельскою улыбкою состраданія и, въ свою очередь, хочетъ растолковать Ортрудѣ все блаженство чистой, не возмутимой любви... Эта сцена, конечно, не въ пошлой формѣ *дуэта*,—ведена свободно, шагъ за шагомъ слѣдя за психологическими изгибами,—когда въ концѣ сцены оба голоса, волнуемые столь разными ощущеніями, сливаются въ безподобной «ensemble»—когда въ душу слушателей вливается своими нѣжнѣйшими звуками послѣдняя фраза Эльзы, повторяемая потомъ всѣмъ оркестромъ, но—піаниссимо—жалко становится за прежнія оперы не по вагнеровски задуманныя! Въ нихъ и помину не было, и не могло быть, о такомъ тѣсномъ и полномъ сліяніи драмы душевной, жизни сердца съ прелестями пѣнія и красотами симфоническими!—Ортруда, по желанію Эльзы, входитъ къ ней въ домъ. Между тѣмъ занимается утренняя заря. Жизнь вседневная со своими заботами начинаетъ копошиться во дворѣ Антверпенскаго кремля. Выходитъ толпа рыцарей брабантскихъ. Они весело привѣтствуютъ другъ друга съ предстоящими радостями.—Глашатай, по волѣ короля, возвѣщаетъ витязямъ, что Тельрамундъ въ изгнаніи, а побѣдитель его свѣтлый рыцарь Лебедя, будущій супругъ Эльзы, отказался отъ титула герцога брабантскаго, но станетъ во главу войскъ и поведетъ ихъ на непріятеля, на другой же день послѣ своего брака. Общее ликованіе (свѣтлый веселый, дышащій воинственною свѣжестью хоръ).—Въ это время пажи Эльзы—сходя съ балкона—объявляютъ народу, что начинается торжественное шествіе новобрачныхъ въ храмъ Божій. Хоръ—въ продолженіе медленно-величавой процессіи — восхваляетъ красоту жениха и невѣсты. По музыкѣ это мѣсто оперы одно изъ самыхъ великолѣпныхъ: блескъ и пышность въ соединеніи съ кротостью, мирною чистотою истинно-христіанскаго настроенія—внѣшняя декоративность насквозь проникнутая, самымъ цѣломудреннымъ лиризмомъ. Бахо-бетховенское вліяніе торжествуетъ здѣсь одинъ изъ своихъ апогеевъ.

Едва Эльза, пышно одѣтая въ брачные наряды,—вступила на порогъ церкви—какъ изъ толпы вырывается Ортруда, также въ пышномъ нарядѣ и споритъ о первенствѣ мѣста въ процессіи, передъ самой Эльзой. На недоумѣніе народа Ортруда быстро объявляетъ, что женихъ Эльзы—чародѣй,—и только для этого и скрылъ свое настоящее имя. Эльса оправдываетъ своего супруга, Ортруда продолжаетъ свои обвиненія—шумъ и споръ прерываются появленіемъ Короля и Лоэнгрина. Эльза обращается къ супругу въ слезахъ и проситъ защитить ее отъ Ортруды. Лоэнгринъ грозитъ женѣ Тельрамунда, успокаиваетъ Эльзу—шествіе спокойно возобновляется—опять новая преграда. Фридрихъ Тельрамундъ, въ свою очередь, вырывается изъ толпы, становится на церковную паперть и, предъ лицомъ всѣхъ и самого короля, обвиняетъ

безвѣстнаго витязя въ чародѣйствѣ, чему доказательствомъ—таинственность его прибытія и скрыванье имени.

Большинство въ негодованіи иные въ недоумѣніи — Лоэнгринъ объявляетъ, что на вопросъ даже самого короля онъ не обязанъ сказать свое имя но что обвинить его никто не въ правѣ, поступокъ его силъ былъ совершонъ передъ лицомъ всѣхъ. Между тѣмъ Эльза,—пораженная словами Ортруды и Фридриха, не можетъ преодолѣть въ себѣ сильной душевной борьбы. Зерно сомнѣнія запало въ ея сердце—это не укрывается отъ рыцаря лебедя—онъ успокаиваетъ невѣсту тихими нѣжными рѣчами, но вмѣстѣ молится объ огражденіи чистой души ея отъ коварнаго вліянія. (Всѣ голоса, каждый «a parte», сливаются тутъ въ широко развитый ensemble). Приказавъ Фридриху и Ортрудѣ на всегда скрываться съ глазъ его—Лоэнгринъ беретъ Эльзу за руку и торжественно вступаетъ съ невѣстою на паперть храма. Подъ звуки органа и воинственной фанфары трубъ занавѣсъ опускается).

Разрозненность впечатлѣній въ дѣйствующихъ лицахъ, вся ткань колебаній и сомнѣній должна была отразиться и въ музыкѣ, неяснаго, неопредѣленнаго, нѣсколько туманнаго характера въ этомъ концѣ 2-го дѣйствія. Отъ того оно никогда не можетъ сравниться *въ эффектѣ* съ сильнымъ, цѣльнымъ впечатлѣніемъ финала 1-го акта. Но ясно, что это все только въ зависимости отъ сюжета, въ зависимости отъ честнаго служенія *правдѣ* драматической, не разсчитывающаго на болѣе или менѣе *выгодное* впечатлѣніе на публику.

Третій актъ начинается шумной, блестящей прелюдіей, наглядно живописующей пированье гостей на свадьбѣ принцессы брабантской. Будто видитъ толпу пирующихъ, оживленныхъ общимъ веселіемъ, передающихъ другъ другу кубки вина и меду искрометнаго. Нѣжные, мечтательные звуки среди пылкаго разгара—рисуютъ намъ самую невѣсту, въ ея дѣвственной прелести и окружающихъ ее бѣлокудрыхъ германскихъ красавицъ. *Такихъ пластическихъ* прелюдій до Вагнера можно было искать только въ Веберѣ, и то — отчасти только.

Но вотъ... шумная, вакхическая прелюдія мало-по-малу замираетъ и переходитъ въ прелестнѣйшій въ свѣтѣ «эпиталамій» (брачный гимнъ). Мотивъ этого свадебнаго хора—даже въ отдѣльномъ исполненіи въ концертахъ, даже на фортепіано — навѣваетъ на душу неизъяснимо-пріятное, чарующее впечатлѣніе юной, свѣтлой наивной любви, какого-то дѣтски довѣрчиваго, райски-кроткаго лиризма, какой-то невыразимо-обаятельной, стыдливой граціи и, вмѣстѣ, чисто-германскаго рыцарскаго романтизма *). Каково же впечатлѣніе этого хора на его *настоящемъ* мѣстѣ, въ театрѣ,—среди теченія самой драмы музыкальной, для которой онъ не больше какъ украшеніе, обста-

*) Надо отдать справедливость *всѣмъ* европейскимъ публикамъ, въ томъ числѣ и парижской, и нашей петербургской, что этотъ *свадебный хоръ* всегда и вездѣ, приводилъ всѣхъ въ восторгъ.

новка?—Новобрачные, въ сопровожденіи вельможъ и самого короля съ огромной свитой, вступили въ палаты для нихъ приготовленныя. Подъ смолкающіе звуки хора вся толпа удалилась. Эльза—наединѣ съ женихомъ. Начинается главная сцена драмы. До этой минуты все было только подготовленіемъ этой сцены—послѣ нея останутся только—послѣдствія катастрофы.—Влюбленные нѣжно созерцаютъ другъ друга, высказываютъ свое сердце переполненное блаженствомъ. Дивно-чарующая прелесть *звуковъ* въ этой сценѣ—рѣшительно не передаваемая словами осязательно подтверждаетъ истину, что *слово*—бѣдно для такихъ ощущеній, что «музыка»—единственный языкъ вполнѣ передающій внутреннюю поэзію душевной жизни. Но лучезарное блаженство влюбленныхъ не надолго! Сначало на него набѣгаетъ легкое облако. Витязь нѣжно произноситъ *имя* своей супруги. Она горюетъ, что не можетъ себя усладить произнесеніемъ *его* имени!... Витязь не упрекаетъ супругу, а нѣжно подводитъ ее къ растворенному окну:—изъ сада, озареннаго луною, несутся въ покои новобрачныхъ роскошные ароматы цвѣтовъ.—Витязь говоритъ, что все чувство безсознательно отдается этой нѣгѣ ароматовъ,—точно такъ и онъ самъ отдался чувству любви, увидѣвъ свою Эльзу.—Но нѣтъ!—Эльза не можетъ побѣдить мучительнаго чувства, больше и больше ею овладѣвающаго. Она прибѣгаетъ къ мольбамъ, къ просьбамъ — супругъ напоминаетъ ей о клятвѣ!—Она проситъ удостоить ее *довѣрія* — она будетъ свято хранить тайну!—Супругъ, уже грознѣе, подтверждаетъ ей священный зарокъ не допытываться объ его имени,—онъ явился не изъ царства мрака и страданій, а изъ области вѣчнаго свѣта и счастія.—Вмѣсто того, чтобъ успокоить, эти слова еще больше взволновали Эльзу. Ей становится страшно, что супругу наскучитъ ее любовь, что онъ покинетъ ее и опять уплыветъ въ свои далекіе края.—Ужь ей чудится, что вотъ—вотъ близокъ этотъ роковой часъ, что вотъ и лебедь съ челнокомъ уже явился за запоздавшимъ витяземъ... Не смотря на всѣ увѣщанія его, на всѣ угрозы—она рѣшается нарушить роковую тайну и—прежде нежели онъ успѣлъ помѣшать ей—судорожно усиленнымъ голосомъ произноситъ запретный вопросъ:

Woher die Fahrt?
— Wie deine Art?

Въ эту минуту,—на Лоэнгрина, онѣмѣвшаго отъ глубины горя — бросаются изъ засады Тельрамундъ и четыре его сподвижника, съ обнаженными мечами. Эльза быстро подаетъ супругу мечъ—однимъ взмахомъ онъ повергаетъ Фридриха мертвымъ—остальные падаютъ передъ Лоэнгриномъ на колѣна. Эльза, безъ чувствъ, тихо опускается къ ногамъ Лоэнгрина. Долгое молчаніе.—Счастіе супруговъ разрушено навсегда!

При мерцаніи денницы Лоэнгринъ приказываетъ четыремъ сподвижникамъ Фридриха принесть трупъ его передъ короля; звукомъ колокола призы-

ваетъ женщинъ изъ свиты Эльзы и велитъ имъ сопровождать ее также къ королю, куда онъ и самъ явится. Конецъ печальной, духъ захватывающей сцены и перемѣна декораціи.—Для отдыха отъ тяжело-трагическаго впечатлѣнія катастрофы, Вагнеръ съ особенною любовью остановился на блестящемъ колоритѣ начала слѣдующей сцены.

Дѣйствіе переносится опять на берегъ рѣки Шельды,—около дуба, гдѣ король Гейнрихъ чинитъ судъ и расправу. Таже картина, что въ 1-мъ актѣ съ тою разницею, что сцена сначала пуста.—Графы и вельможы, окружающіе короля съѣзжаются мало-по-малу, каждый со своею свитою и съ разныхъ сторонъ. Эта постепенность пластично выражена воинственною музыкою, также съ разныхъ сторонъ *)—въ родѣ марша, аккомпаниментомъ которому служитъ постоянная фигура оркестра, живописующая гарцованье рыцарскихъ коней. Мало-по-малу всѣ собрались. Сцена загромождена рыцарями и воинами, знамена весело развѣваются. Звучатъ трубы справа и слѣва; королевская фанфара гремитъ посреди и громче всѣхъ.—Привѣтъ королю и общее радостное расположеніе всѣхъ скоро нарушаются появленіемъ четырехъ брабантцевъ, принесшихъ тѣло Тельрамунда, подъ мрачнымъ покровомъ. Недоумѣніе, которое возрастаетъ при печальномъ появленіи Эльзы съ ея женщинами. Наконецъ входитъ Лоэнгринъ, не въ брачномъ одѣяніи какъ во 2-мъ актѣ или какъ въ 1-й сценѣ 3-го, а въ латахъ, въ шлемѣ и со щитомъ, какъ въ 1-мъ актѣ. Всѣ ждали его, какъ предводителя войскъ брабантскихъ. Онъ вдругъ—отказывается отъ этой чести. Онъ пришелъ обвинителемъ и разсказываетъ предъ лицомъ всѣхъ—тайное нападеніе на него со стороны Тельрамунда и мгновенную свою расправу надъ нимъ — потомъ обвиняетъ въ участіи съ Фридрихомъ и въ клятво-преступничествѣ жену свою Эльзу. Наконецъ объявляетъ, что онъ—рыцарь изъ братства блюстителей св. Граала, сынъ Парсиваля, именемъ Лоэнгринъ. Разсказъ этотъ, полный мистицизма,

In fernem Land, unnahbar euren Schritten
Liegt eine Burg, die Montsalvât genannt—

передаетъ полное преданіе о св. Граалѣ, знакомое читателямъ моимъ изъ предъидущихъ объясненій. Музыкальный *ароматъ* самаго разсказа опять не передаваемъ словами и, какъ составляющій таинственный *грунтъ* всей драмы, истекаетъ весь изъ *Лоэнгринова* мотива, т. е. изъ той дивной темы, которая служитъ основою и первой прелюдіи (Vorspiel) и разсказу Эльзѣ о ея сновидѣніи (въ 1-мъ актѣ) и первымъ рѣчамъ Лоэнгрина по выходѣ изъ челнока. Таковъ законъ *органическаго* единства въ Вагнеровыхъ музыкальныхъ драмахъ, потому что онѣ—*самое дѣло*, а не шуточки и шалости на потѣху праздной толпы.

*) Военный оркестръ на сценѣ раздѣленъ на три группы.

Эльза,—удрученная безмѣрнымъ горемъ,—почти въ обморокѣ. Лоэнгринъ—исполненный къ ней нѣжнѣйшаго состраданія—не можетъ утѣшить ее, потому что знаетъ, что имъ грозитъ вѣчная разлука. Всѣ опечалены, всѣ просятъ, чтобъ Лоэнгринъ не покидалъ ихъ! Онъ непреклоненъ и въ то время какъ онъ объясняетъ королю, вельможамъ, что рыцари Граала не могутъ нарушать своего обѣта, иначе храбрость и сила оставляютъ ихъ навсегда, — на рѣкѣ издали появляется лебедь съ челнокомъ. Эльза видитъ его и вскрикиваетъ въ ужасѣ. Лоэнгринъ печально привѣтствуетъ возвратившагося лебедя, потомъ обращается снова къ Эльзѣ и обѣщаетъ ей скорое возвращеніе ея брата, Годфрида,—для него отдаетъ ей волшебный рогъ, мечъ и перстень—на прощанье обнимаетъ ее и спѣшитъ къ челноку.

Ортруда все прислушивается къ словамъ Лоэнгрина и вдругъ выступаетъ въ бѣшенной радости на авансцену: «Уплывай, уплывай, гордый витязь! Въ полномъ восторгѣ я теперъ имѣю право объявить Эльзѣ кто привезъ тебя къ намъ въ челнокѣ! О! я узнала цѣпочку! На ней не лебедь, а принцъ, котораго я оборотила въ лебедя—Эльзы братъ, Готфридъ!!!.... Всѣ въ ужасѣ.—Лоэнгринъ уже одной ногою въ челнокѣ слышалъ признаніе Ортруды—тихо опускается на колѣна и тайно произноситъ молитву (въ музыкѣ мотивъ Граала, въ торжественномъ его видѣ, изъ первой прелюдіи).—Съ неба спускается бѣлый голубокъ—лебедь окунается въ рѣку—голубокъ беретъ носикомъ цѣпь челнока, а изъ воды выходитъ братъ Эльзы, отрокъ, герцогъ Готфридъ брабантскій. Ортруда—падаетъ замертво. Пока всѣ привѣтствуютъ юнаго герцога и онъ бросается въ объятія къ сестрѣ, челнокъ съ Лоэнгриномъ уже далеко—Эльза вскрикиваетъ: «Супругъ мой!»—слѣдитъ за удаляющимся челнокомъ и—бездыханная тихо опускается на руки брата.

Музыкальныя красоты послѣдней этой сцены чуть ли не богаче еще, нежели во всѣхъ предъидущихъ. Единственный упрекъ, котораго, быть можетъ, заслуживаетъ здѣсь Вагнеръ—тотъ, что таинственно волшебная развязка исторіи Ортруды и Готфрида является въ послѣдней сценѣ слишкомъ внезапно, почти *безъ* приготовленія въ предъидущемъ — и отъ такого накопленія происшествій при самой развязкѣ (хотя это случается и у Шекспира) страдаетъ нѣсколько *общее* впечатлѣніе драмы; желается какъ-то болѣе *примиряющаго* единичнаго чувства, среди главнаго трагизма всей сцены; — въ это время думу занимаютъ Эльза и Лоэнгринъ; Ортруда и Готфридъ какъ будто мѣшаютъ нѣсколько. Но—въ сравненіи съ главными впечатлѣніями это—конечно мелочь — и «Лоэнгринъ» все-таки остается высшимъ до сихъ поръ осуществленіемъ Вагнеровскаго принципа изъ всѣхъ произведеній его дающихся *на сценѣ*. — Обзоръ *всѣхъ* Вагнеровыхъ произведеній (хотя не пространный, но довольно обстоятельный) не долженъ пропустить безъ вниманія, что и «Морякъ-Скиталецъ», «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ»—созданы—*текстомъ* и *партитурой* еще *до* перваго представленія *первой* оперы Вагнера, т. е. Ріэнзи. Едва достигнувъ тридцатилѣтняго возраста, колосальная производи-

тельность Вагнера разродилось *тремя музыкальными драмами*, одна другой богаче и совершеннѣе, въ самой естественной постепенности. Всѣ онѣ три названы авторомъ *романическими операми* и въ самомъ дѣлѣ составляютъ высшій вѣнецъ того рода въ искусствѣ, который созданъ былъ геніальнымъ драматикомъ—Веберомъ. Вагнеръ—будто сынъ его по интеллекту. Но, разумѣется, ушелъ безконечно дальше, благодаря большей развитости эпохи и своей собственной, благодаря бо́льшей и бо́льшей *сознательности въ творчествѣ*.

Это развитіе «сознательности» привело Вагнера, послѣ «Лоэнгрина» къ другой *стадіи* искусства, въ слѣдствіе погруженія его въ неисчерпаемые родники народной германской поэзіи. Мы пришли, такимъ образомъ, къ *главному* предмету нашего очерка, къ *Нибелунгамъ* и, значитъ окончили «вступленіе».

IX *).

Нибелунги.

Почти вслѣдъ за «Тангейзеромъ» и «Лоэнгриномъ», Вагнеръ—углубляясь болѣе и болѣе въ неисчерпаемый міръ народнаго эпоса,—остановился со всею любовью на одномъ изъ главныхъ предметовъ знаменитой пѣсни о Нибелунгахъ (Nibelungenlied) а—именно на смерти «Зигфрида» (или «Зигурда» въ сѣверныхъ сагахъ). Эпосъ о Нибелунгахъ, въ томъ видѣ какой онъ получилъ въ вѣка христіанскіе, заключаетъ въ себѣ множество наростовъ анти-музыкальныхъ, даже анти-поэтическихъ и не въ состояніи былъ вызвать въ Вагнеровомъ воображеніи того «влюбленія» въ предметѣ, безъ котораго истинный художникъ къ дѣлу не приступаетъ. Напротивъ того жизнь и смерть юнаго героя изъ героевъ: *Зигфрида*, въ первообразныхъ, древнѣйшихъ сказаніяхъ германскаго народа есть высшій расцвѣтъ народнаго эпоса нѣмцевъ и весь этотъ миѳъ насквозь проникнутъ благоуханною прелестью сплетенія міра души человѣческой съ вліяніемъ таинственныхъ миѳическихъ олицетвореній природы и судьбы.

Создавъ уже «Лоэнгрина», приблизившись такъ осязательно къ идеаламъ истинной драмы музыкальной, великій поэтъ-музыкантъ еще разъ углубился самъ въ себя—возбудилъ въ себѣ полную дѣятельность критическаго анализа,—анатомическимъ ножемъ безпощадной критики сдѣлалъ «диссекціи» всѣхъ существующихъ знаменитыхъ оперъ и результаты процесса совершившагося въ немъ, результаты философскаго мышленія о предметахъ, до которыхъ прежде Вагнера ничья мысль не касалась, издалъ въ свѣтъ, подъ названіемъ «Опера и драма» (1852). Параллельно съ этимъ процессомъ окончательнаго очищенія музыкальной драмы отъ тяготѣвшихъ на ней наростовъ, окончатель-

*) «Якорь» 1863 г., № 34.

наго разъясненія истиннаго призванія драматической музыки, росла въ Вагнерѣ мысль, что и для музыкальнаго драматическаго воплощенія миѳа о *Зигфридѣ* необходимо дойти въ самомъ миѳѣ до его корней, до его типическаго первообраза въ эпосѣ древнѣйшемъ, отрывочно сохранившемся въ «Эддѣ» и во всѣхъ преданіяхъ сѣверно-германской миѳологіи. Вдумываясь глубже и глубже въ предметъ овладѣвшій уже всею его творческою думою, Вагнеръ,—къ собственному изумленію нашелъ, что строго-органически задуманный планъ драмы «Смерть Зигфрида» (уже отрешенной отъ всѣхъ чуждыхъ первоначальному миѳу прибавокъ во времена христіанскія, не будетъ художественно-удовлетворительно, если многимъ необходимымъ сторонамъ сюжета, входящимъ въ него какъ «прошлое»—не придать въ свою очередь *полнаго* музыкально-драматическаго воплощенія. Такимъ образомъ зародилась въ Вагнерѣ другая драма изъ ранней жизни того же героя: «Юный Зигфридъ». Но и въ ней многое—оставаясь въ эпической формѣ *разсказа* о предъидущемъ—не получило бы полной жизни, на которую и эти животворно-поэтическія данныя имѣли полнѣйшее право.

Явиласъ, значитъ, потребность еще въ одной драмѣ «*Валкирія*» изъ миѳическихъ временъ, до рожденія Зигфрида. — Дальнѣйшее углубленіе въ міръ дѣяній германскихъ божествъ въ связи ихъ съ послѣдующими событіями — вызвало еще — *прологъ* къ драмѣ «Валкирія». И самый прологъ этотъ развился, въ свою очередь, такъ широко, что образовалъ опять отдѣльную музыкально-драматическую пьесу, хотя безъ разрыва на акты, но на двухъ-часовой спектакль!

Вотъ эмбріологія всего цикла Вагнеровыхъ четырехъ музыкальныхъ драмъ, подъ общимъ ихъ заглавіемъ «*Нибелунговъ перстень*» (Der Ring des Nibelungen) занимающихъ собою четыре спектакля. (Какъ напр. Шиллеровъ «Валленштейнъ» занимаетъ собою три вечера).

1) Прологъ (Vorabend), безъ дѣленія на акты, составляетъ двухъ-часовой спектакль подъ заглавіемъ «*Золото рѣки Рейна*» (Das Rheingold); уже совершенно оконченъ въ музыкѣ и награвированъ фортепіанною партитурою съ пѣніемъ. (Clavier-auszug).

2) Музыкальная драма въ трехъ актахъ «*Валкирія*», также совсѣмъ кончена въ музыкѣ, но еще въ свѣтъ не издана.

3) Музыкальная драма «*Зигфридъ*»—также въ 3-хъ актахъ.

и 4) Музыкальная драма «*Боги померкли*» (Götterdämmerung) *)—также въ 3-хъ актахъ—обѣ еще въ партитурѣ не окончены.

Текстъ всѣхъ четырехъ пьесъ, составляющихъ колоссальную музыкально-драматическую поэму «Нибелунговъ перстень»—передъ нами и былъ поводомъ настоящихъ статей моихъ **). Досужіе музыкальные критики въ Пари-

*) Названіе, которымъ Вагнеръ замѣнилъ прежнее заглавіе *главной* драмы: «*Смерть Зигфрида*».

**) Предварительныхъ работъ для моей книги о Вагнерѣ.

жѣ, въ одномъ изъ пошлѣйшихъ журналиковъ «Revue et gazette musicale de Paris»—успѣли нынѣшнемъ лѣтомъ уже и *посмѣяться* надъ исполинскою задачею Вагнера. Вѣдь есть люди, которымъ все самое серьезное на свѣтѣ—только поводъ для глумленія и паясничанья.

Вѣдь есть стороны, съ «которыхъ очень легко» продернуть смѣхотворно и Дантову «Божественную комедію (хоть бы и за самое это заглавіе, напримѣръ). — Преимущественно-же Дантъ неизмѣнно покажется забавенъ для тѣхъ, кто *по итальянски* также хорошо знаетъ, какъ фельетонистъ «Revue musicale»—знаетъ *по нѣмецки.*

Мы—славу Богу!—принадлежимъ къ такой націи, которая ужь никакъ не станетъ «смѣяться» надъ слономъ за то, что онъ громадно великъ, и никакъ не признàетъ «забавнымъ» твореніе Данта потому что оно заключаетъ въ себѣ цѣлыхъ три поэмы подъ не совсѣмъ тѣсными заглавьицами: «Адъ, Чистилище и Рай». — Для насъ также непростительнымъ нахальствомъ покажется: судить о Вагнеровой поэмѣ, не зная хорошенько языка, на которомъ она писана. Мало того: мы признаемъ очень законнымъ требованіемъ, чтобы критикъ взявшійся говорить о такомъ предметѣ, напередъ какъ слѣдуетъ изучилъ германскіе миѳы въ ихъ связи, хоть по превосходнымъ изысканіямъ братьевъ Гриммовъ.

Полный и вѣрный русскій переводъ Вагнеровой поэмы во многомъ остался бы для нашихъ читателей непонятнымъ безъ *предисловія*, гдѣ вкратцѣ бы изложены были главные пункты германской миѳологіи (такъ мало извѣстной у насъ—къ сожалѣнію! потому что эта миѳологія — какъ доказано Буслаевымъ—состоитъ въ тѣснѣйшей родственной связи съ нашими древне-славянскими языческими вѣрованіями и преданіями) предполагая ознакомить читателей съ содержаніемъ каждой изъ четырехъ музыкальныхъ драмъ нибелунговскаго цикла, попорядку, и имѣя въ виду дѣйствующія въ этихъ драмахъ лица, я долженъ необходимо сдѣлать въ видѣ предисловія легкій очеркъ главныхъ типовъ изъ области языческихъ вѣрованій сѣверо-германскихъ народовъ.

Главными божествами у нихъ были: 1) *Вдтаннъ* или *Одиннъ* (Wuotan, Wodan, Odinn)—верховный богъ, въ родѣ Зевса или Юпитера, но съ многими чертàми, присвояемыми Марсу и даже Меркурію.

Такъ этотъ верховный германскій богъ былъ вмѣстѣ и богомъ войны и блюстителемъ строгой ненарушимости договоровъ, былъ и богомъ внѣшней силы, доблести воинской и вѣщей мудрости, олицетвореніемъ и гнѣва, и воли надъ страстями. Его олицетворяли въ видѣ маститаго мужа, иногда даже старца, въ широкомъ плащѣ—съ широкополою шляпою, которою онъ прикрывалъ утрату одного глаза.—Ѣздитъ онъ по облакамъ на конѣ, среди молній и бурь. Иногда его сопровождаютъ два вѣщіе вòрона. Главное оружіе его—копье (Speer).

2) Богъ грома и молніи, Доннеръ, (Donar, Thunar, Thor) — главнымъ

его оружіемъ—палица или молотъ—(Donnerkeil, Hammer)—со стороны гнѣва небеснаго, олицетворяющагося въ грозѣ—подобенъ древне-славянскому *Перуну* и Зевсу громовержцу, а чрезъ это обладаетъ почти тѣми же качествами, которыя приписывали Вотану, или которыя славянское простолюдье изъ временъ двоевѣрія приписывало Ильѣ-пророку.—Доннеръ былъ братомъ *Фрейи* (Freja), богини младости и красоты; нѣсколько отвѣчающей Венерѣ и Гебѣ *).

3) *Фро* (Froh) богъ радости, счастья, плодородія. Другой братъ Фрейи,—безъ особенно важнаго значенія въ кругу божества другихъ подчиненъ непосредственно волѣ Вотана.

4) *Фрикка* (Frigg, Fricke, Fricka) первая изъ богинь—супруга Вотана, сестра Фрейи. Со многими качествами общими ей съ супругой Зевса, Гѐрой или Юноной. Такъ напримѣръ преслѣдованіе Вотана ревнивыми подозрѣніями и мелкими дрязгами семейной жизни, въ противорѣчіи съ его стремленіемъ къ подвигамъ и свободѣ.

5) *Логе* (Loge, Locki) богъ пламени. Демоническое существо не изъ аристократіи германскихъ божествъ, а сынъ полубога—исполина, Форніотра вмѣстѣ съ братьями Хлеръ (Hler) и Кари (Kari — вѣроятно, по догадкѣ Гримма,—олицетвореніе стихійныхъ началъ воды и воздуха въ параллель огню). Хитрость, хамелеонская измѣнчивость, предательство—главное качество Логе. Вотану и онъ покоряется и служитъ ему какъ Меркурій — Юпитеру. Царству боговъ, свѣтлыхъ небожителей *Асовъ*, противуполагаются болѣе грубыя, земныя племена *великановъ* (Riesen) и *карликовъ* (Zwerge). Послѣднихъ—въ ихъ миѳической роли скорѣе можно назвать *гномами* (хотя это названіе въ древнихъ миѳахъ не встрѣчается) тѣмъ болѣе, что идея эльфовъ и гномовъ, какъ представителей стихійныхъ началъ, постоянно присуща типамъ этихъ второстепенныхъ силъ, иногда однако вступающихъ, какъ древне-эллинскіе титаны и гиганты, въ борьбу съ самими верховными богами.

Слово *Alp* (Alb,—откуда одно изъ дѣйствующихъ лицъ называется у Вагнера *Альберихъ*)—въ ближайшемъ родствѣ съ латинскимъ «*albus*»—бѣлый,—служитъ корнемъ для обозначенія бѣлоснѣжныхъ горныхъ вершинъ и свѣтлыхъ духовъ (ELB, ELF)—отъ этого послѣдняго значенія, элементарныхъ духовъ—ALP, ALB перешли и на темное царство гномовъ (напримѣръ: Hacht-alberich), вѣчно роющихся подъ землей и стерегущихъ подземные клады; эти то гномы носятъ еще названіе *Нибелунговъ* (Nibelung), а подземное царство ихъ—*Нибельгеймъ* (Nibelheim).

Въ непосредственной зависимости отъ Вотана состояли дочери его, воинственныя дѣвы *Валкиріи* (Walküren)—Wuotan's Wunschmädchen) — исполнительницы его воли во время битвъ покровительствуемыхъ имъ героевъ. Обязанность Валкиріи была въ томъ, чтобы воиновъ, съ честью павшихъ на полѣ битвы, переносить прямо въ жилище Вотана, Валгаллу (Walhall). Валкиріи

*) Почти тоже, что богиня Хольда (Holde).

ѣздили за облаками, вмѣстѣ съ Вотаномъ на коняхъ, и, какъ амазонки, постоянно были въ полныхъ доспѣхахъ, въ панцыряхъ и шлемахъ, со щитами и копьями.

Воды—по понятіямъ германскихъ язычниковъ были населены особыми существами въ родѣ эльфовъ, *водяными* и *водяницами* (Wassermädchen, Wasserjungfrauen,—Nixen) совсѣмъ сходными съ нашими «русалками». Въ Вагнеровой поэмѣ три такія наяды называются дочерями рѣки Рейна (Rheintöchter) такъ какъ и у германцевъ, какъ у грековъ, и римлянъ—нереиды и наяды были женскимъ потомствомъ большихъ рѣчныхъ боговъ (Flumina, Flussgötter).

За симъ извлеченіемъ изъ Гриммовой «Deutsche Mythologie», можно будетъ приступить къ изложенію самаго содержанія «*Нибелунгова перстня*», что и сдѣлаю въ слѣдующей статьѣ.

X.

Золото рѣки Рейна.

(Das Rheingold).

До поднятія занавѣса оркестръ живописуетъ свѣтло-прозрачную водную глубь,—сначала совсѣмъ спокойную, потомъ болѣе и болѣе струистую.—При поднятіи занавѣса передъ зрителемъ—рѣка Рейнъ въ вертикальномъ ея разрѣзѣ, такъ что темно-зеленыя волны въ своемъ плавномъ движеніи наполняютъ всю сцену снизу, т. е. со дна рѣки, до самаго верха сцены, еще не достигая поверхности рѣчной. Прозрачно-зеленая вода въ верху сцены свѣтлѣе, къ низу темнѣе. Около дна (пола сцены) въ ростъ человѣка вода почти исчезаетъ, превращаясь въ болѣе и болѣе тонкій, сырой туманъ, который стелется облаками по совершенно темному грунту. По всей сценѣ, среди волнъ, торчатъ высокіе крутые утесы и самое дно нигдѣ не представляетъ ровной поверхности, а все изрыто угловатыми скалами и пропастями, одна глубже другой, въ теряющейся изъ вида перспективѣ. По среди сцены, около одного утеса, выдающагося острой вершиной въ самые верхніе слои прозрачной рѣки, плаваетъ и граціозно играетъ въ водѣ одна изъ дочерей Рейна, *Воглинда*. Качаясь на волнахъ какъ въ колыбели, русалка поетъ свою весело-беззаботную, шаловливую пѣсню. На ея голосъ, сверху, откликается голосъ ея сестры, *Вельгунды*. Тотчасъ и она сама приплываетъ сверху и обѣ вмѣстѣ продолжаютъ рѣзвиться въ водѣ, подъ веселую пѣсню. Слышится голосъ третьей сестры, *Флосгильды*. И она приплываетъ. Плаваютъ, рѣзвятся и поютъ втроемъ. (Граціозный ритмъ музыки напоминаетъ быстро-скользящія движенія золотыхъ рыбокъ въ хрустальномъ сосудѣ). Старшая сестра, *Флосгильда* (она—контральто, двѣ другія—сопрано) журитъ другихъ, что онѣ, рѣзвясь, плохо сторожатъ ввѣренное имъ Рейномъ золото.

Тѣ смѣются и опять всѣ три ловятъ другъ друга въ водѣ и продолжаютъ рѣзвиться. Между тѣмъ снизу присматривается къ играмъ русалокъ, какъ сатиръ къ нимфамъ, гномъ *Альберихъ* (баритонъ).

Онъ потихоньку вылѣзъ изъ своей подземной норы и глазъ не можетъ отвести отъ группы прелестныхъ трехъ наядъ — глазѣя и глазѣя, наконецъ вслухъ выражаетъ свое любованье. Русалки прислушиваются къ его голосу, быстро ныряютъ внизъ, чтобъ посмотрѣть, кто тамъ такой. «Фи! гадкій! противный!»—Опять ныряютъ подальше отъ него. Флосгильда совѣтуетъ построже смотрѣть за золотомъ. Всѣ три собираются около средняго высокаго утеса.

Альберихъ вступаетъ съ ними въ разговоръ, проситъ, чтобъ прелестныя приняли его въ свой кругъ, и онъ тоже будетъ съ ними рѣзвиться.

Онѣ смѣются, потомъ каждая изъ нихъ спускаясь поочереди къ нему, завлекаетъ его кокетливымъ лепетомъ; притворяются влюбленными въ него—и доведя его до иступленной страсти—внезапно разражаются громкимъ смѣхомъ. Изумительно-прелестныя подробности этой сцены — въ стихахъ и въ музыкѣ—не могутъ, конечно, быть переданы въ короткомъ очеркѣ.

Постепенность «кокетства»—особенно въ роли главной русалки, Флосгильды, будто—растаявшей въ нѣжнѣйшихъ грудныхъ звукахъ контральтоваго голоса—никогда еще не была передаваема въ музыкѣ съ такою обольстительною правдою! — Холодно - насмѣшливый хохотъ всѣхъ трехъ сестеръ воплощаетъ передъ нами вполнѣ стихійный характеръ русалокъ). Смѣхъ и веселое пѣніе наядъ болѣе и болѣе раздражаютъ сладострастнаго Альбериха. Онъ рѣшается на отчаянное средство — хочетъ руками поймать которую нибудь изъ трехъ, поспѣшно карабкается съ одного утеса на другой—русалки быстро скользятъ отъ него какъ рыбки,—онъ утомляется въ гонкѣ,—теряетъ терпѣніе—съ гнѣвомъ уже грозитъ обольстительницамъ и въ эту минуту.... вниманіе его приковывается неожиданнымъ зрѣлищемъ. На вершинѣ средняго утеса появилось какое-то сіяніе—оно ростетъ до ярко-золотаго блеска и скоро этимъ волшебно-золотымъ блескомъ озаряется вся вода насквозь. Это и есть золото рѣки Рейна. Наяды весело кружатся около него въ волнахъ, постоянно сопровождая игры свои столько-же веселымъ припѣвомъ въ три голоса. Альберихъ, въ недоумѣніи, спрашиваетъ русалокъ, что тамъ свѣтитъ и горитъ блескомъ? — Всѣ три, поочереди и вмѣстѣ, отвѣчаютъ насмѣшливо на его распросы, и разсказываютъ ему, о могучей власти, которая достанется въ удѣлъ обладателю этого рейнскаго клада.

«Властелиномъ вселенной сдѣлается тотъ, кто выкуетъ себѣ изъ этого золота—перстень» *).

*) Der Welt Erbe
gewänne zu eigen
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der maslose Macht ihm verlieh'.

— Но власть эта можетъ достаться *только тому, кто откажется на всегда отъ любви.* «Намъ нечего бояться»—говорятъ между собою русалки,— такого существа вовсе не найдется на свѣтѣ.

Всего меньше опасенъ намъ этотъ гномъ—онъ совсѣмъ пропадаетъ отъ любви»!—И опять за свои игры, пѣсни и смѣхъ!—Однако Альберихъ, выслушавъ ихъ веселую болтовню, крѣпко призадумался: «Могу сдѣлаться властелиномъ свѣта,—отъ любви можно, пожалуй, и отказаться—наслажденіе добуду себѣ хитростью.—«Смѣйтесь, смѣйтесь!! Нибелунгъ близко»! — Съ яростью вскакиваетъ онъ на средній утесъ и быстро влѣзаетъ по немъ до верху. Русалки, думая что онъ все за ними гоняется, быстро и съ громкимъ смѣхомъ уплываютъ въ разныя стороны. Альберихъ между тѣмъ, достигнулъ вершины, протягиваетъ руку къ золоту. «Рѣзвитесь въ потьмахъ, холодное племя!— Свѣтъ вашъ я погашу—золото похищу, выкую себѣ перстень.—Слушай водная глубь: я *такъ* проклинаю любовь!»—и съ этимъ вмѣстѣ однимъ сильнымъ напоромъ отрываетъ золото отъ скалы, бросается съ нимъ ко дну и тамъ въ пропасти исчезаетъ. Наяды съ воплемъ кричатъ другъ другу: «держи вора! спасай золото! На помощь! На помощь!» — Все поздно. Въ водѣ воцарилась глубокая тьма. Внизу глухо раздается зловѣщій хохотъ Альбериха. Черныя волны клубятся, стремясь все къ низу, и застилаютъ всю сцену.

Волны постепенно превращаются въ облака, въ болѣе и болѣе тонкій туманъ, который, когда совсѣмъ разсѣется,—передъ зрителемъ *открытая гористая мѣстность*, на берегахъ Рейна.

Сначала на сценѣ ночь. Съ разсвѣтомъ яснѣе и яснѣе является пышный «кремль» (Burg) на высотахъ утеса вдали сцены;—между этой скалой съ кремлемъ и авансценой—подразумѣвается глубоко внизу лежащая долина, съ протекающимъ по ней Рейномъ. На авансценѣ,—на цвѣтистомъ холмѣ покоится *Вòтанъ*, возлѣ него жена его *Фрикка.* Проснувшись, Фрикка видитъ кремль, изумляется и будетъ Вòтана. Онъ, сперва въ дремотѣ, послѣ уже и на яву весь погруженъ въ думу о только-что выстроенномъ по его повелѣнію кремлѣ, жилищѣ боговъ...

Фрикка, съ печалью напоминаетъ мужу, что это зданіе тѣсно связано съ судьбой сестры ея, Фрейи! Фрейя должна быть отдана исполинамъ, строителямъ кремля, въ уплату за ихъ трудъ. Вòтанъ помнитъ о договорѣ своемъ съ исполинами, но уговариваетъ Фрикку не заботиться объ уплатѣ. Фрикка вся въ тревогѣ—между тѣмъ является и сама Фрейя,—въ страшномъ волненіи.—Одинъ изъ великановъ, Фазольтъ уже гонится за нею... Вóтанъ надѣется на помощь хитраго союзника своего Логе и старается успокоить женщинъ.— Но братья-исполины, Фазольтъ и Фафнеръ уже входятъ вооруженные громадными дубинами (Pfähle).

Фрейя вызываетъ къ помощи своихъ братьевъ, Фро и Доннера. Исполины прямо обращаются къ Вóтану съ требованіемъ уплаты за постройку кремля; уплата—обладаніе Фрейей.—

96

(Freia, die holde,
Holda, die freie—
vertragen ist's—
sie tragen wir heim).

Вóтанъ говоритъ, что не отдастъ Фрейи. Фазольтъ внѣ себя отъ изумленія и гнѣва.—Фафнеръ тихо посмѣивается надъ братомъ. Фазольтъ рѣзко упрекаетъ Вóтана въ неисполненіи договора и требуетъ Фрейи, въ которую до безумія влюбленъ. Фафнеръ — безстрастный — совѣтуетъ брату не горячиться такъ,—дѣло не въ томъ, чтобъ обладать Фрейей, а въ томъ чтобы отнять ее у боговъ. Въ саду Фрейи (богини вѣчной юности) растутъ волшебныя яблоки—она одна имѣетъ за ними уходъ—наслажденіе этими плодами даетъ богамъ вѣчную юность—иначе они станутъ блѣдны и ветхи—безъ Фрейи имъ не жизнь; такъ Фрейю надо отнять!—Оба великана настойчивѣе приступаютъ къ Вóтану и хотятъ овладѣть Фрейей. На жалобный ея голосъ поспѣшно входятъ ея братья: Доннеръ и Фро. Въ кипучемъ гнѣвѣ Доннеръ грозитъ великанамъ своимъ страшнымъ молотомъ (при словахъ Доннера въ оркестрѣ изумительнѣйшее звукоподражаніе взрывамъ и раскатамъ грома). Распря Доннера съ великанами останавливается только — копьемъ Вóтана—между тѣмъ является наконецъ давно-ожидаемый Вóтаномъ Логе (богъ пламени). Хитрыми уловками онъ избѣгаетъ прямо отвѣчать на вопросъ Вóтана и великановъ «кто изъ нихъ правъ».—Уловки эти выводятъ изъ терпѣнія и боговъ и великановъ. Доннеръ и Фро хотятъ побить хитреца—Вóтанъ, за него заступается, но въ свою очередь и самъ уже грознѣе приступаетъ къ Логе. Приструненный дипломатъ сначала жалуется на общую къ нему несправедливоотъ, потомъ высказываетъ, что по приказанію Вотана искалъ по бѣлу-свѣту: чѣмъ бы замѣнить желаемое исполинами обладаніе красавицей—Фрейей—искалъ, искалъ и — не нашелъ! По всей землѣ все, что живетъ, то любитъ—

(in Wasser, Erd'und Luft
lassen will nichts
von Lieb'und Weib).

Только одного чудака нашелъ Логе, который отказался отъ сладостей любви въ пользу—краснаго золота. Дочери Рейна-рѣки повѣдали Логе свое горе: золото, которое онѣ сторожили, похищено Нибелунгомъ. Русалки плачутъ тоскуютъ, просятъ Вотана сжалиться надъ ними, возвратить имъ ихъ кладъ, отнявъ его у грабителя. Логе прибавилъ въ заключеніе, что онъ содѣйствіе со стороны Вотана обѣщалъ бѣднымъ нереидамъ. Вотанъ бранитъ Логе за эту смѣлость: «какъ я могу еще другимъ пособлять, когда самъ въ бѣдѣ»? Между тѣмъ корыстные великаны, прислушиваясь къ разсказу Логе, порѣшили между собой, что имъ непремѣнно надо сдѣлаться властелинами Нибелунгова клада, иначе злой гномъ надѣлаетъ имъ много вреда. Великаны

и боги разспрашиваютъ Логе въ чемъ именно прелесть рейнскаго сокровища. Логе объясняетъ таинственную его силу — властителемъ вселенной станетъ обладатель перстня изъ золота рѣки Рейна, только если на-вѣки откажется отъ радостей любви. Вотанъ при этихъ словахъ съ презрѣніемъ отвертывается. Логе, улыбаясь, продолжаетъ: «да теперь вамъ уже и поздно объ этомъ хлопотать—Альберихъ не медлилъ, не испугался страшнаго заклятія и успѣшно выковалъ уже себѣ перстень». Вотанъ восклицаетъ:—кольцомъ я долженъ владѣть!—Но какъ! *Логе*: «теперь уже это не трудно и ребенку. Надо перстень у вора украсть. Для этого нужна, разумѣется хитрость и не маленькая; Альберихъ остороженъ». Великаны между тѣмъ въ нетерпѣніи отъ переговоровъ приступаютъ къ Вотану, объявляя, что согласны уступить Фрейю за—нибелунгово золото. Вотанъ, еще въ нерѣшимости, споритъ—тогда Фазольтъ быстро овладѣваетъ Фрейей и вмѣстѣ съ Фафнеромъ оба уводятъ ее — «Пусть она будетъ въ нашей власти залогомъ, пока вы не выдадите намъ клада»! Стоны и крики Фрейи, сопротивленіе боговъ—ничто не помогаетъ. Великаны увлекаютъ съ собою красавицу, голосъ ея раздается слабѣе и слабѣе. (Въ музыкѣ изумительно переданы громадные шаги удаляющихся великановъ и тревожное замиранье всей этой сцены составляетъ превосходнѣйшую симфоническую картину).

— Съ отсутствіемъ Фреи тотчасъ все покрывается блѣднымъ туманомъ; Вотанъ, Фрикка, Доннера, Фро—постепенно утрачиваютъ свою красоту и являются старыми, ветхими—слабыми.—Логе, безпощадно выставляя имъ на видъ эту грустную перемѣну, тихонько надъ ними подсмѣивается... Одно спасенье: выкупить Фрейю,—а для выкупа надо похитить кладъ у Нибелунга Вотанъ рѣшается на это. Логе будетъ ему руководителемъ въ предпріятіи пути къ жилищу Нибелунга предстоятъ два: или черезъ Рейнъ, или черезъ подземную пропасть, сквозь сѣрный дымъ. Логе идетъ указывать дорогу и исчезаетъ въ расщелинѣ скалы. Оттуда тотчасъ начинаютъ клубиться облака дыма—и—во время прощанія остающихся боговъ съ Вотаномъ — вся сцена застилается дымными облаками. Дѣйствіе переносится въ Нибельгеймъ.

Дебюты г-жи Шредеръ и г-жи Платоновой въ оперѣ „Жизнь за Царя“ *).

Блистательное представленіе превосходнаго созданія Глинки 26 августа нынѣшняго года должно быть отмѣчено капитальною чертою въ лѣтописяхъ русской оперы, гдѣ «Жизнь за Царя» вообще играетъ столь важную роль. Уже нѣсколько времени (т. е. съ начала нынѣшняго лѣта) до приверженцовъ русской оперы (а число таковыхъ возрастаетъ не по днямъ, а по часамъ) доносились отрадные слухи, что для сцены Маріинскаго театра готовится новый и притомъ настоящій контральтъ. Мы такъ давно уже не слыхали молодыхъ, свѣжихъ голосовъ въ регистрѣ женскаго баса! Меццо-сопранное пѣніе голоса уже не молодаго съ примѣсью цыганизма, вовсе не замѣна *тѣхъ* чарующихъ звуковъ, на которые великій нашъ отечественный музыкантъ съ такою видимою любовью разсчитывалъ въ партіяхъ «Вани» и «Ратмира». Олицетвореніемъ этихъ идеаловъ Глинки до сихъ поръ была только одна первостепенная артистка, незабвенная А. Я. Петрова. Теперь явилась почти другая «Петрова» въ лицѣ нашей новой дебютантки, Ольга Шрёдеръ еще пансіонерка Императорскаго театральнаго училища; ей только девятнадцатый годъ.

Контральтовый голосъ, для своего полнаго развитія требуетъ нѣсколько большей зрѣлости и въ самомъ возрастѣ. Но юность—хотя бы даже излишняя—небольшая еще помѣха въ роли отрока Вани и особенно въ соединеніи съ прелестною наружностью и самымъ счастливымъ отъ природы звукомъ голоса. Недостатки въ пѣніи Ольги Шредеръ, конечно, есть, и значительные даже,—но, право,—невозможно обращать на нихъ вниманіе при такихъ великолѣпныхъ задаткахъ чарующаго голоса и симпатической оживленной игры;—невозможно замѣчать мелочи при полномъ обаяніи отъ расцвѣта передъ нами рѣдко-даровитой, истинно художественной натуры!

*) «Якорь» 1863 г. №26.

Въ каждомъ словѣ, въ каждомъ движеніи Ольги Шредеръ чувствуется ея *призваніе* къ театру. Она родилась для сцены, отъ того съ первыхъ шаговъ на ней—какъ у себя дома. Даже радость столь понятная въ молодомъ существѣ, передъ пытливыми взорами тысячеглавой гидры—публики, — даже эта радость, которую иногда самые опытные артисты не могутъ вполнѣ преодолѣть, въ нашей дебютанткѣ поглощена тѣмъ чувствомъ наивнаго спокойствія, самоувѣренной простоты, которая дается въ удѣлъ только признаннымъ художникамъ. Да и чего имъ бояться? Природа, одаривъ ихъ такъ роскошно для искусства, отвела имъ въ немъ цѣлое царство — вступая во владѣніе этимъ царствомъ, они чувствуютъ себя въ своемъ нормальномъ правѣ, берутъ свое, берутъ себѣ вѣнецъ имъ предназначенный отъ рожденія, отъ того, если въ такихъ царственныхъ натурахъ нѣтъ мѣста робости, то нѣтъ также мѣста и нахальной спѣси, принадлежности низменныхъ, мѣщанскихъ пластовъ искусства.

Высокое и великое—всегда просто... Эта «высокая мудрость простоты», по выраженію Гоголя, какъ будто диктуетъ Ольгѣ Шредеръ: какъ она должна спѣть такую то фразу, произнести такое-то слово, какъ должна взглянуть, какъ пройти по сценѣ... И вездѣ выходитъ простодушный крестьянскій мальчикъ, пріемышъ Сусанина, а не переодѣтая въ кафтанчикъ дородная госпожа. Сценическая иллюзія вообще—не бездѣлица, тѣмъ менѣе въ пьесѣ, которая такъ богата драматическими положеніями и увлекательнымъ ихъ сплетеніемъ. Любоваться надо было нашимъ новымъ Ваней съ самой первой сцены. И пѣсенка о птенчикѣ пропѣлась въ увлекательной наивности, — и дуэтъ съ Сусаниномъ прошелъ совсѣмъ исправно и даже съ одушевленіемъ — и въ квартетѣ чистый контральтовый тембръ завоевалъ себѣ опять настоящее мѣсто. Но апогеемъ исполненія г-жи Шредеръ на этотъ раза была сцена предъ воротами Ипатьевскаго монастыря—она послужила самымъ вѣрнымъ залогомъ для великихъ будущихъ торжествъ г-жи Шредеръ въ области сильно-драматическаго пѣнія. Это, впрочемъ, отчасти уже въ свойствѣ истинныхъ контральтовъ. Контральтный органъ или для обаятельнаго, мечтательнаго, убаюкивающаго грёзами лиризма, или для могучей страстности, для взрывовъ паѳоса. Каждый женскій голосъ въ минуту патетическаго выраженія долженъ перейти въ контральтовый регистръ. Слѣдовательно паѳосъ—истинная область контральта. Самый костюмъ Ольги Шредеръ въ этой эффектной (хотя значительно ложной) сценѣ рѣзко выдавался отъ прежнихъ, по штату положенныхъ форменно-ямщицкихъ кафтанчиковъ, съ галунчиками и позументами. Ныньче мы видѣли Ваню въ настоящемъ овчинномъ полушубкѣ, какъ и подобаетъ костромскому деревенскому мальчику, въ морозную ночь. При такихъ условіяхъ исполненія, какія теперь передъ нами случаются, жалко становится за разныя неправды, которыми начинена опера «Жизнь за Царя», *какъ пьеса*... Ну, да это совсѣмъ другой вопросъ. Теперь у насъ идетъ рѣчь только о дебютахъ. Къ этому голосъ юной дебютантки успѣлъ уже нѣсколько утомиться

и знаменитое, изумительно-геніальное тріо «Ахъ не мнѣ бѣдному» не имѣло еще всего того эффекта, котораго мы въ правѣ ожидать отъ Ольги Шредеръ въ послѣдствіи. Ахъ, чтобы только не загоняли этотъ голосъ,—еще такой молодой и нѣжный,—слишкомъ частымъ появленіемъ въ публику въ большой и трудной партіи Вани!

Беречь и беречь надо такое сокровище, которое въ настоящую минуту даже еще не въ полномъ своемъ блескѣ является передъ нами!.. Пріемъ дебютанткѣ былъ сдѣланъ самый для нея лестный. Весь театръ—гдѣ не оставалось ни одного мѣстечка незанятымъ—гремѣлъ рукоплесканіями, буквально: при каждой *фразѣ* новаго контральта. Вызовамъ и «браво»!—просто конца не было. Раздавались, разумѣется, въ разныхъ углахъ залы и змѣиныя шипѣнія,—раздавались даже и разные враждебные дебютанткѣ возгласы кое-какихъ привиллегированныхъ на то господчиковъ, изъявляющихъ очень часто покушеніе превратить наши театры въ ѳеатръ скандаловъ и безчинствъ всякаго рода. Но какой *результатъ* этихъ шипѣній и возгласовъ скандальнаго свойства? Результатъ обычный. Все это только подливаетъ масла въ огонь общаго энтузіазма. Какъ эти господа «шипящіе безсильной злобой» противъ явленій публикѣ симпатическихъ, не хотятъ однажды на всегда уразумѣть что къ великому счастью и къ великой чести нашей русской публики у насъ *у насъ всякія партіи* рѣшительно немыслимы! Передъ нашею публикою *правда* всегда беретъ свое и побѣдоносно раздавливаетъ всѣ усилія интриги—

Змѣи сокрытой сей.

Публика наша,—въ общемъ ея разрѣзѣ—пожалуй и не особенно просвѣщена, даже просто: мало просвѣщена, но не растлѣна дурными привычками вѣковою рутиною туповидѣнія и лжемудрія, какъ въ Берлинѣ или Парижѣ. Наша публика—въ сравненіи съ тѣми публиками — молодая провинціалка, русская, т. е. богатая самымъ чистымъ, здоровымъ свѣжимъ чутьемъ,—мощно—отзывчивымъ на все истинное и прекрасное,—безо всякой особенной вѣры въ авторитеты, безо всякой способности быть запуганной кривотолками,—безъ малѣйшей податливости на мелкое вліяніе артистической «тли».—Вотъ и подите «интригуйте» съ такою публикою! Ее не проведете, господа! она поумнѣе всѣхъ васъ!

Восторгамъ публики, «фурору», произведенному всѣмъ спектаклемъ 26-го августа содѣйствовала и другая дебютантка, сопранистка, г-жа Платонова. Партію Антониды почти нельзя назвать «ролью»—до того незначительна въ ней драматическая сторона. Собственно же вокальная часть—весьма высока, весьма трудна и не особенно эффектна. Такимъ образомъ выходитъ, что спѣть «Антониду» (также какъ и Людмилу въ Русланѣ) ни въ какомъ случаѣ не есть особенно благодарная задача для артистки. Прибавьте къ этому: ощущеніе при *первомъ* выходѣ на сцену передъ петербургской публикой. Да не поду-

маютъ читатели, что все это пишется въ видѣ «извиненія» для г-жи Платоновой. Нисколько,—это такъ,—къ свѣдѣнію—потому что дебютантка наша въ извиненіяхъ ни мало не нуждается. Она исполнила свое дѣло исправно на славу, и съ перваго раза пріобрѣла въ публикѣ большую симпатію. Отличночистое, высокое сопрано, весьма пріятнаго тембра, отчетливость каждаго звука, глубокая *музыкальность* исполненія, чувствуемая въ каждой фразѣ—вотъ драгоцѣннѣйшія качества, которыми гордиться могутъ весьма не многія изъ примадоннъ вообще—и изъ русскихъ примадоннъ въ особенности. Г-жа Булахова,—которая въ послѣднее время почему-то находитъ явную оппозицію въ публикѣ—была до сихъ поръ, послѣ Степановой и Семеновой, единственной исполнительницей для партій «Антониды» и «Людмилы» и исполняла ихъ тоже съ рѣдкою отчетливостью и добросовѣстностью. Самое строгое ухо не подмѣтитъ въ пѣніи г-жи Булаховой ни одного сомнительно-интонированнаго звука. Но въ самомъ звукѣ голоса нашей прежней примадонны нѣтъ довольно пріятности и увлекательности, нѣтъ также ни большой силы въ голосѣ (иногда необходимо требуемой для партіи сопрано) и — главное, можетъ быть, — нѣтъ увлеченія, одушевленія въ игрѣ, чего даже не выкупаетъ и прелестная наружность г-жи Булаховой, совершенно подходящая къ ея ролямъ. Г-жа Платонова на нынѣшній разъ, особеннаго одушевленія въ игрѣ еще не выказала (да и *негдѣ* было въ такой «роли» какъ «Антонида»), однако можно уже сказать положительно, что въ ней есть задатки истиннаго драматическаго чувства. Сцену «Не о томъ скорблю подруженьки» она даже сыграла весьма—хорошо, а спѣла превосходно и съ увлеченіемъ. Роль даже гораздо съ большимъ драматизмомъ найдетъ въ ней весьма удовлетворительную исполнительницу. Теперь подъ-часъ г-жа Платонова еще чувствуетъ себя связанною въ сценическихъ движеніяхъ, но это, разумѣется, скоро пойдетъ само собою. Съ музыкальныхъ же сторонъ исполненія, г-жа Платонова драгоцѣннѣйшая находка для нашей труппы, тѣмъ болѣе, что займетъ именно тѣ роли, болѣе лирическія, чѣмъ драматическія, которыя вовсе не въ характерѣ и не въ средствахъ Валентины Біанки, рожденной для сильныхъ, патетическихъ партій.

Сердце радуется, что наша русская опера, такъ видимо богатѣетъ исполнителями! Дайте срокъ еще немножко и наши загонятъ соловьевъ залетныхъ, такъ жадныхъ на русское золото. Еще нѣсколько «*дружныхъ*» усилій на пользу отечественнаго опернаго театра и намъ «итальянская опера» ни мало не помѣшаетъ, при всемъ огромномъ еще теперь пристрастіи къ ней въ массѣ публики. Чувство «націонализма» въ русскихъ весьма сильно и, при сколько нибудь водворенномъ равновѣсіи силъ «исполнительныхъ» въ Маріинскомъ и Большомъ театрѣ, явный перевѣсъ не замедлитъ выказаться на сторону—Маріинскаго. А этого желаемаго равновѣсія уже не долго и ждать. Наша Валентина Біанки, безо всякаго сомнѣнія стоитъ въ искусствѣ гораздо выше, чѣмъ г-жа Барбо; нашъ Никольскій, дивнымъ кладомъ своего чисто-русскаго тенора, бросаетъ въ тѣнь и Тамберлика и Кальцолари (уже значительно уста-

рѣвшихъ); сама Ольга Шредеръ почище контральтъ нежели синьора Нантье-Дидье (у той только — меццо-сопрано съ тирольскими завываніями); нашъ Васильевъ I—голосовыми средствами перетянетъ синьора Анджемени, а такихъ артистовъ для басовыхъ партій, какъ нашъ ветеранъ О. А. Петровъ, какъ даровитый юноша Саріотти — на петербургской итальянской сценѣ со временъ Тамбурини, Формеса, Лаблаша—что-то и въ поминѣ нѣтъ. Прибавьте къ этому составу дебютантку г-жу Платонову, которая во многомъ способна будетъ соперничать съ синьорою Фіоретти, прибавьте *весь составъ* труппы, съ ея полезностями въ разныхъ родахъ (о чемъ недавно была рѣчь на страницахъ нашего журнала)—прибавьте еще ожидаемые дебюты меццо-сопрано (г-жи Прохоровой) и скоро имѣющаго явиться ново-ангажированнаго блестящаго баритона—провѣрьте все это въ одномъ общемъ результатѣ и убѣдитесь, что русской оперѣ остается только одно—выжидать себѣ спокойно, и ока всѣ симпатіи петербургской музыкальной публики, окончательно перейдутъ на русскую сторону. Когда безподобная опера Глинки будетъ частенько идти такъ какъ шла 26 августа,—когда такіе музыкальные алмазы, какъ тріо перваго акта, квартетъ, терцетъ эпилога засверкаетъ передъ тысячами слушателей въ своемъ полномъ, давно уже небываломъ блескѣ, тогда эти тысячи убѣдятся «наглядно», что не вся на свѣтѣ музыка заключается въ Травіатахъ и Травоторахъ и не все на свѣтѣ пѣніе сидитъ только въ итальянскихъ горлышкахъ.

Наша вѣра въ разумность, въ справедливость нашей публики блистательно оправдалась въ спектаклѣ 26-го августа, еще и тѣмъ обстоятельствомъ, что среди восторга симпатіи къ дебютанткамъ, не былъ забытъ и руководитель ихъ артистическаго образованія Николай Францовичъ Вителяро («maestro di coro» при русской оперной труппѣ и весьма опытный учитель пѣнія). Многократными и единодушными вызовами публика выразила свое сочувствіе къ наставнику молодыхъ пѣвицъ, совершившихъ свой первый дебютъ такъ побѣдоносно. Публика наша—по своей любви къ правдѣ и по здравой ничѣмъ неиспорченной чуткости ко всему честному въ искусствѣ, первѣйшая публика въ свѣтѣ.

Замѣтка музыканта о дѣлахъ немузыкальныхъ *).

Письмо къ редактору «Якоря».

Въ послѣдней нашей личной бесѣдѣ разговоръ коснулся какъ-то позднѣйшихъ исчадій русской драматургіи и, по случаю одной замѣтки моей, вскользь высказанной, ты взялъ съ меня слово потолковать объ этомъ печатно въ нашемъ журналѣ. Исполняю обѣщаніе, съ тѣмъ чтобы ты однако извинился за меня передъ читателями, что я—вотъ недуманно, нежданно для себя, залѣзаю въ чужія области, въ критику литературно-драматическую,—берусь значитъ—не за свое дѣло. Пусть хоть въ видѣ маленькаго единичнаго исключенія изъ обычнаго порядка, прощена будетъ мнѣ *сія* дерзость.

Дѣло въ томъ, что я попалъ въ спектакль, которымъ 16-го августа открылся сезонъ для русской драматической труппы—давали «Омутъ» г. Владыкина. Окунувшись въ этотъ омутъ, я долго послѣ не могъ опомниться, не могъ хорошенько придти въ себя, дать себѣ отчетъ, гдѣ я былъ—что я видѣлъ и слышалъ. Во мнѣ поднялся цѣлый «омутъ» впечатлѣній и мыслей до того непріятнаго свойства, что я чувствовалъ себя страдающимъ, будто отъ физической весьма сильной боли.

Тебѣ извѣстна моя антипатія ко всему «пошлому» въ искусствѣ. Ты знаешь какимъ пыткамъ подвергаетъ меня шарманка, наигрывая съ такимъ аппетитомъ прелестныя мелодіи изъ Трубадура, изъ Травіаты et consortes. Но... искренно говорю тебѣ съ полнѣйшею въ свѣтѣ музыкою, наипошлѣйшимъ образомъ исполненною для меня еще есть средства примириться. Въ музыкѣ, въ наслажденіи звуками, хоть со стороны самого чувственнаго ушеугодія, все таки есть своя *идеальность*. Ощущеніе музыкальнаго звука, дѣйствіе его на человѣка, не можетъ не быть «*идеально*», хоть до нѣкоторой самомалѣйшей степени. Таково уже основное свойство этого языка—идеаль-

*) «Якорь», 1863 г. № 28.

наго по преимуществу. Въ музыкѣ—что свидѣтельствуетъ о божественной ея роли на землѣ—даже óргановъ нѣтъ для выраженія площаднаго моральнаго безобразія. Плавая постоянно въ элементѣ музыкальномъ, я сдѣлался отъ того самого крайне—воспріимчивъ къ истинно поэтическимъ идеальнымъ сторонамъ жизни и ея отраженію въ искусствѣ.

Представь же себѣ каково должно было быть мое впечатлѣніе, когда я попалъ въ «Омутъ»,—гдѣ на сценѣ нѣтъ рѣшительно ничего кромѣ грубо-намалеванной картины возмутительнаго душевнаго безобразія въ лицахъ отъ природы, отъ дурнаго воспитанія и отъ дурной среды, утратившихъ всякую человѣчность!—Не воскрешать намъ, конечно комедій «добраго стараго времени», гдѣ,—какъ въ «Недоросли» Фонъ-Визина напримѣръ, на ряду съ живыми лицами, поставлены какія-то куклы съ моралью въ устахъ. Скучнѣйшіе резонеры, какъ Стародумъ, Софья, Милонъ, всѣ эти правомыслы, здравосуды, добросерды много десятковъ лѣтъ уже какъ получили чистую отставку и, вмѣстѣ съ прочимъ реторическимъ хламомъ, похоронены въ архивахъ литературы. Requiescant in pace!... Но не забудемъ, что мысль писателей того времени такъ наивно и такъ неловко выставлять на ряду съ сатирическими портретами: «образцы добродѣтелей» въ робронахъ и французскихъ кафтанахъ—мысль, искаженная служеніемъ ложному принципу «дидактизма»—въ основѣ своей имѣла все таки благородное стремленіе къ «идеалу» и слѣдовательно въ тысячу разъ почтеннѣе новѣйшаго голореалистическаго направленія, которое объ «идеалѣ» и знать не хочетъ, напротивъ того, относится къ нему насмѣшливо, чуть не презрительно — со стороны «продергиванья» всѣхъ и всего на свѣтѣ. Гг. голые реалисты забыли, что безъ идеала — смерть искусству!—*Безъ* идеала держать перо въ рукѣ можно и даже должно, напримѣръ, сочиняя какое нибудь отношеніе изъ губернскаго правленія въ казенную палату,—но быть литераторомъ, художникомъ, драматургомъ «безъ идеала»—положительно нельзя. Дѣло само за себя отмщаетъ въ такихъ случаяхъ. «Безъидеальные романы, безъидеальныя драмы и комедіи сами подготовляютъ быстрый конецъ себѣ и всему безъидеальному направленію. Сатира!.. да и сатира, если она поэтическое произведеніе должна быть проникнута идеализмомъ. Раскройте Ювенала!—истинная сатира — только *негативъ* съ идеальной стороны жизни,—а не гнусная позитивная фотографія съ позитивныхъ гнусностей жизни,—чѣмъ насъ подчуютъ въ «Омутахъ»... Истинная сатира своимъ «паѳосомъ озлобленія» дѣйствуетъ на умъ, на чувство освѣжительно, въ родѣ нашатырнаго спирта, который—какъ извѣстно—эссенцію свою беретъ изъ «косметиковъ» in crudo, во всей ихъ благоухающей прелести!.. Хороша была бы картинная галлерея, вся состоящая изъ фотографически вѣрныхъ снимковъ съ помойныхъ ямъ и тому подобныхъ вмѣстилищъ... Хороша будетъ и драматургія, если въ ней сплошь будутъ все «Омуты».—А «Ревизоръ» Гоголя,—его «Женитьба»?—Какіе же тамъ идеалы?—Ой такъ ли, господа? Тамъ *есть* идеалъ—и въ освѣжающей нашатырности самой—сатиры,

и въ юморѣ автора,—во всепрощающемъ, миротворномъ чувствѣ истиннаго юмора, хотя бы безсознательно для самого Гоголя, который частенько и иногда пресмѣшно взмощается на каѳедру моралиста, такъ что во второй части «Мертвыхъ душъ» (и въ первой «обѣщаніемъ» — плохо выполненнымъ) — стремился *отдохнуть* отъ своего вѣчнаго отрицанія, стремился успокоить себя и читателей на образахъ не «негативно», но прямо поэтичныхъ. (Удалось ли ему это или нѣтъ вопросъ другой, но стремленіе-то многознаменательно).

Пусть покажется кому угодно парадоксомъ, но должна быть высказана и та мысль, что господствовавшій особенно въ прошломъ вѣкѣ взглядъ на театральныя зрѣлища, какъ на «школу нравовъ» есть только извращенное послѣдствіе *живительной силы* въ прямо-поэтической области искусства. Какъ?—скажутъ—хороша поэзія въ слѣдующей напримѣръ поэтической надписи на одномъ театральномъ занавѣсѣ временъ Екатерины:

«Здѣсь вами зримый смѣхъ, и слезы, и забавы
Вперяютъ честность въ умъ, смягчаютъ грубы нравы»!—

Да! тысячу разъ *да!*—Древне-римское изрѣченіе о сатирѣ и комедіи «ridento castigat mores» доведено здѣсь до полнаго беззвучія, до крайняго опошленія, но вѣдь и въ произведеніяхъ суздальской иконописи нельзя не найти отдаленнаго родства съ типами Джіотто и даже Перуджина.—А оттуда вѣдь и до Рафаэля не такъ-то далеко. Главная зиждительная сила искусства—вліяніе *красоты* на человѣка, красоты тѣлесной или душевной, или той и другой. Безобразіе, чудовищность, злодѣйство царство тьмы—все это имѣетъ права гражданства въ искусствѣ только какъ отрицаніе красоты, въ противуположность царству свѣта.—Душа человѣка проситъ свѣта, проситъ красоты сознательно или безсознательно — живетъ «идеалами». Вотъ въ чемъ тайна могущества всѣхъ истинныхъ художниковъ надъ толпою. Вотъ въ чемъ законъ *контрастовъ*, противуположностей, антитезъ, безъ котораго искусство немыслимо.—Вліяніе игры контрастами,—криво понятое схоластиками столько заботившимися о дидактизмѣ, превратилось въ будто бы моральную силу исправленія нравовъ. Искусство—попеченіями литераторовъ не—поэтовъ опуталось смѣшною для божественныхъ музъ хламидою *общественной пользы*!—Но богиня осталась богинею и въ этомъ маскарадномъ платьѣ! — Идея красоты, гдѣ только просвѣчивала, заставляла забывать о «пользѣ», о благодѣтельномъ вліяніи на нравы, о всемъ важномъ для человѣчества — помимо—главнаго, т. е. красоты.

Вѣчно—присущая человѣческому духу идея совершенства, физическаго и нравственнаго, составляетъ—сознательно для истиннаго художника, главный *интересъ* искусства. Паѳосъ, трагизмъ — есть красота *страданія.* Комизмъ, сатира—«негативъ» красоты. Многіе изъ истинныхъ художниковъ начинали съ изображенія комическихъ сторонъ человѣчества, съ изображенія порока во всемъ его безобразіи. Но, впослѣдствіи «идеалъ» все таки потребовалъ *положительной* стороны.—«Свои люди сочтемся» Островскаго—«негативъ»—но

тотъ же Островскій создалъ «Митю» и «Любовь Гордѣевну» во всей идиллической прелести юной, наивной любви; тотъ же Островскій создалъ «Катерину» въ «Грозѣ» и «Марѳу Борисовну» въ Мининѣ. Хорошъ былъ бы и самъ Шекспиръ, еслибъ живописалъ *только* такіе характеры какъ Яго, какъ леди Макбетъ.—Ты, конечно, простишь мнѣ, любезный другъ, что я уже *залепортовался* до того, что толкую объ Островскомъ и Шекспирѣ по случаю — «Омута»! Что жъ дѣлать! Къ слову пришлось. Я вѣдь и претензіи не имѣю писать эстетическую диссертацію, а сообщаю только свои взгляды, хоть à bâton rompus». Мнѣ хотѣлось высказать только отвращеніе мое къ *безъидеальности*, которая такъ нагло господствуетъ теперь въ русской литературѣ и драматургіи,—мнѣ хотѣлось выставить *противуположность* направленія въ искусствѣ, когда оно *наиестественнѣйше* фотографируетъ... помойныя ямы, оправдываясь тѣмъ, что помойныя ямы, конечно, *существуютъ* же въ житейскомъ обиходѣ. Наивнѣйшее правило «украшать природу»—правило, котораго результатомъ въ XVIII вѣкѣ были: трагедіи Вольтера, пудра и мушки, Бюффоновы, «morceaux d'éloquence» и стриженныя аллеи версальскихъ парковъ—наивнѣйшее правило это въ принципѣ своемъ имѣетъ все таки чувство красоты, затемненное ложнымъ вкусомъ. И это «чувство» въ своемъ забавномъ нарядѣ все таки въ милліонъ разъ выше презрительнаго отношенія къ искусству въ нашихъ безъидеалистахъ.

Какое можно вынести впечатлѣніе изъ «Омута»?—Ничего кромѣ омерзѣнія! Зачѣмъ же давать такія вещи на сценѣ, передъ тысячами людей,—жаждущихъ въ театрѣ наслажденія, — или хоть пріятнаго развлеченія отъ житейскихъ работъ?—Есть тутъ, наконецъ, и другая еще сторона. Публика наша *апплодируетъ* продѣлкамъ офицерика, который такъ ловко, такъ знатно обмишурилъ и папашу, и мамашу, и пройдоху подъячаго. Публика апплодируетъ не артисту исполнителю, а прямо—пьесѣ, роли, *поступку* этого милаго юноши. Поступокъ находитъ прямое сочувствіе въ душахъ другихъ подобныхъ *юношей*, которыхъ *не нѣтъ* въ числѣ публики. Что же это наконецъ такое?—Что театръ не есть *школа нравственности*, это всѣмъ намъ давно извѣстно,—точно также какъ не есть школа нравственности ни живопись, ни музыка, ни скульптура, ни поэзія. «Дидактизмъ» въ искусствѣ сданъ въ архивъ вмѣстѣ съ Сумароковыми, Херасковыми, Карамзиными и Жуковскими.—Но—Бога ради!—если театръ не есть школа нравственности, то *тѣмъ менѣе* онъ долженъ служить школою *безнравственности*.

— А вѣдь къ тому очень и очень близко, если будутъ учащаться на русской сценѣ «Омуты»—да еще—чего добраго проникнетъ на французскую, а тамъ и на отечественную сцену парижская чума офенбаховскихъ оперетокъ, т. е. «канкана», возведеннаго въ «перлъ созданія». Вѣдь на все это, господа, есть «заведенія» иного сорта, зачѣмъ же именно «сцену» — то дѣлать позорищемъ порока и безстыдства во всемъ безобразіи?

Ты поймешь, что я говорю все это не со стороны «моральной предики»—

не со стороны какой-то чопорности, которой во мнѣ нѣтъ ни капли, а только съ той стороны, что у меня душа болитъ при всякомъ посрамленіи искусства.

Благодарю судьбу, что она позволила мнѣ честно служить честному идеалу, позволила мнѣ отъ всѣхъ пошлостей жизни искать спасенія въ царствѣ музыки, царствѣ—по моимъ понятіямъ—цѣломудренно-чистомъ.—Одинъ аккордъ на фортепіано, первая попавшаяся подъ руку страница партитуры одного изъ «великихъ»—и довольно съ меня.—Мысли опять погрузились въ родную свою стихію—какъ будто на свѣтѣ не было никакихъ «Омутовъ» и «оперетокъ Офенбаха».—Но, на первое время—противное впечатлѣніе обуреваетъ душу—и этотъ вопль ея хотѣлось мнѣ выразить въ строчкахъ къ тебѣ. Если найдешь ихъ слабыми, не печатай. Впередъ не буду!

Музыкальный Гумбольдтъ *).

Magna et veritales praevalebit.

Нѣтъ ничего отраднѣе для мыслящаго человѣка, какъ встрѣтить на поприщѣ умственной дѣятельности, на поприщѣ науки—маститаго старца, который, для постоянно идущаго на ряду съ вѣкомъ, совмѣщалъ бы въ своихъ ученыхъ трудахъ всѣ завоеванія по спеціальной части, которой посвятилъ свою долголѣтнюю жизнь, которой бы являлся самъ живымъ результатомъ всей премудрости по своей части, живымъ воплощеніемъ такой-то данной науки. Таковъ именно, какъ всѣмъ сколько нибудь образованнымъ людямъ довольно извѣстно, былъ баронъ Александръ Гумбольдтъ, первѣйшій энциклопедистъ нашего времени по части естествознанія и всѣхъ соприкосновенныхъ къ этому дѣлу отраслей. Изумительная, всеобъемлющая ученость Нестора между естествоиспытателями XIX вѣка, выливавшаяся послѣднимъ блистательнымъ результатомъ въ книгѣ «Космосъ» послужила, въ свою очередь, предметомъ многихъ книгъ и брошюръ. И еслибъ даже было доказано когда нибудь, что Гумбольдтъ, собственно говоря, не подвинулъ особенно много впередъ, ни астрономіи, ни физики или физической географіи (кромѣ превосходныхъ наблюденій во время своихъ путешествій по мало-изслѣдованныхъ землямъ), все таки: за результатность взглядовъ, за неподражаемое умѣнье окидывать въ одномъ кругозорѣ области наблюденій и

*) «Сѣв. Пчела» 1863 г. № 216.

положительнымъ знаній самыя обширныя, за талантъ къ увлекательному картинному изложенію такихъ предметовъ, гдѣ сухость казалась бы неизбѣжна, наконецъ за постоянно честное, высокое служеніе наукѣ, т. е. *правдѣ*—имя Александра Гумбольдта внесено въ списки людей великихъ и произноситься должно не иначе, какъ съ благоговѣніемъ.

Въ музыкальной области въ наше время существуетъ тоже одинъ маститый старецъ, котораго ученость *по исторіи* музыки и по *критикѣ музыкальной* на западѣ Европы, превознесена такъ высоко, что встрѣчая въ газетахъ постоянные панегирики этому ученому за каждую строку, выходящую изъ подъ его пера, *знаменитаго* уже болѣе сорока лѣтъ, невольно подумаешь о параллели съ Гумбольдтомъ. Этотъ пресловутый ученѣйшій изъ ученыхъ музыкантовъ («le savantissеme des savants en musique,» какъ его величаетъ русскій біографъ Моцарта на французскомъ языкѣ), этотъ Несторъ музыкальныхъ аристарховъ, этотъ Гумбольдтъ музыкальный, разумѣется никто иной, какъ г. Фетисъ, директоръ Брюссельской музыкальной консерваторіи.

По случаю выходящаго нынѣ вторымъ изданіемъ большаго многотомнаго сочиненія его: «Biographie universelle des musiciens», газеты: Revue et gazette musicale de Paris, Indépendance Belge и др. не знаютъ предѣловъ похваламъ своимъ; пишутъ цѣлыя диѳирамбы въ честь великаго, ужасающаго своею ученостью, мужа (l'érudition de M-r Fétis fait peur, donne le vertige), на дняхъ еще франкфуртская французская газета l'Europe (du 7 juillet), приводя слова Фетиса объ Іосифѣ Гайднѣ прибавляетъ: «По этому слогу столь сжатому и благородному, по этимъ здравымъ сужденіямъ, мѣткимъ и вмѣстѣ глубоко ученымъ приговорамъ, кто бы неузналъ здѣсь г. Фетиса, автора «Біографіи музыкантовъ», сочиненія самаго полнаго, самаго развитаго, самаго богатѣйшаго точнѣйшими данными (le plus complet, le plus exact, le plus érudit), которое когда либо появлялось объ этомъ предметѣ».

«Biographie universelle des musiciens» вторымъ, *исправленнымъ и умноженнымъ* изданіемъ дошла уже въ своемъ алфавитномъ порядкѣ до буквы М. (VI томовъ). Книга передъ нами. Написана щеголеватыми, гладкими французскими фразами и, при имени автора, владѣющаго такой репутаціей, своею почтенною многотомностью и своимъ исправнымъ внѣшнимъ видомъ и многими техническими и біографическими цитатами, мелькающими въ текстѣ внушаетъ дѣйствительно большое довѣріе.

Но—увы! Провѣрка *фактовъ*, содержащихся въ этой книгѣ разрушаетъ совершенно не только что всякое довѣріе, но даже и самую репутацію Фетиса, какъ знатока и историка музыки, набрасываетъ сильную тѣнь. Французскій «Гумбольдтъ музыкальный», оказывается *невѣждою* по самымъ капитальнымъ пунктамъ той области, по которой—вторымъ тисненіемъ и съ такими яркими рекламами издаетъ ученый «Словарь» въ самыхъ широкихъ размѣрахъ. Промахи Фетиса во многихъ случаяхъ такъ грубы, что невольно поставишь себѣ дилеммой: или громкое имя Фетиса—мистификація, или дважды

два уже не четыре, а тридцать пять. Каждый томъ пресловутой біографіи почти каждая статья преставили бы обильную дань доказательствъ справедливости словъ моихъ объ изумительно-яркихъ музыкальныхъ промаховъ Фетиса, но для газеты и для публики не спеціальной остановлю свой выборъ на *двухъ* только случаяхъ,—на одномъ потому, что онъ близокъ намъ всѣмъ *русскимъ* (и собственно и заставилъ меня приняться на этотъ разъ за перо), другой какъ обще-европейскій въ большее подкрѣпленіе моего тезиса.

И такъ случай *первый* статья Фетиса о нашемъ М. И. Глинкѣ (Biogr. unuv. des mus.—Vol IV. Pages 25, col. 2—p. 1. Glinka (Michel de), compositeur russe). Нодобно вамъ прежде всего объяснить, что эта статья, это біографо-критическая работа г. Фетиса надъ первѣйшимъ изъ нашихъ музыкантовъ' уже была напечатана въ болѣе подробномъ видѣ въ «Revue et Gazette musicale de Paris», въ ноябрѣ 1857 (въ годъ кончины М. И. Глинки).

Страшная путаница въ фактахъ, полное незнаніе самыхъ основныхъ данныхъ о состояніи музыки въ Россіи, невѣроятная нескладица при изложеніи *сюжетовъ* глинкиныхъ оперъ, все это въ свое время поразило всѣхъ русскихъ, занимающихся музыкою, кому довелось прочесть статью «знаменитаго» критика. В. Стасовъ и авторъ читаемыхъ нами строкъ оба ревностно желали указать Фетису его жестокіе промахи касательно русскаго художника. По жребію отвѣтъ выпалъ на мою долю. Въ газетѣ le Nord 6 и 7 іюля 1858 г. напечатана (въ Variétés) большая моя статья: (M. Fétis et M. de Glinka), гдѣ я выставилъ наглядно всю чепуху въ статьѣ Фетиса, а мною, какъ русскимъ и изъ Россіи сообщаемыя свѣдѣнія, подтвердилъ документально, т. е. объясненіемъ моихъ близкихъ отношеній къ Глинкѣ, извѣстностію мнѣ его писемъ и автобіографическихъ записокъ, и наконецъ извѣстностію каждой ноты, имъ написанной. Фетисъ, какъ мнѣ передано очевидцами, прочелъ статью мою, страшно разгнѣвался на какого-то неизвѣстнаго русскаго un indevidu ignoré et obscur), который осмѣлился съ истинно-скиѳскою дерзостью, укорять въ ошибкахъ кого-же? директора бельгійской консерваторіи,—но, разумѣется, *промолчалъ* (чего я и ожидалъ, конечно намекнувъ на будущее молчаніе своего противника, даже въ статьѣ своей). — Пусть бы смолчалъ, да лишь бы дѣло-то поправилъ, т. е. перемѣнилъ бы свою «Notice» объ *русскомъ* и мало извѣстномъ ему музыкантѣ, согласно свѣдѣніямъ, полученнымъ прямо *изъ Россіи*, отъ русскаго, съ которымъ Глинка былъ лично знакомъ.

Хотя «Indépendance Belge» и увѣряютъ, что г. Фетисъ принадлежитъ къ тѣмъ ученымъ «которые готовы перерыть сотни самыхъ недоступныхъ архивовъ, чтобъ доискаться въ точности какого нибудь микроскопическаго фактика»—на дѣлѣ, однако, выходитъ нѣчто совсѣмъ противуположное такой добросовѣстности. Фетисъ въ моей статьѣ—безъ всякаго труда для себя—имѣлъ все, что нужно, чтобъ исправить свои неточности. (Если въ истинѣ словъ моихъ, какъ неизвѣстнаго никому индивидуума, Фетисъ могъ усомниться,

то кто жъ ему помѣшалъ адресоваться съ «оффиціальнымъ» вопросомъ въ дирекцію, напр. петербургскихъ императорскихъ театровъ, или къ кому нибудь въ Россіи, изъ числа извѣстныхъ ему, Фетису, лицъ, хоть напр. къ А. С. Даргомыжскому).

Ничуть не бывало! Исключивъ (по счастію) нелѣпости о сюжетахъ оперъ: «Жизнь за Царя» и «Русланъ»,—исключивъ только въ видахъ краткости статьи въ книгѣ,—Фетисъ оставилъ *всѣ свои промахи* отъ слова до слова въ прежнемъ ихъ видѣ, т. е. какъ будто ему *ничего* по этому поводу не было писано изъ Россіи.

Не угодно ли теперь полюбоваться, какими вѣрными фактами о Глинкѣ, великій ученый просвѣщаетъ музыкальную Европу. (Выписываю, разумѣется, съ дипломатическою точностью *текстъ* Фетиса изъ главнѣйшихъ пунктовъ вышеприведенной статьи въ IV томѣ Biogr. univ. d. m. въ скобкахъ помѣщаю поправки).

1) *Опера «Жизнь за Царя» начата въ 1836 г., по возвращеніи Глинки изъ Италіи и представлена въ первый разъ на Большомъ театрѣ въ 1839 г.* (Начата еще въ Италіи 1829—1833 и представлена въ первый разъ въ 1836 г.).

2) *Исполненіе оперы было поручено пѣвцамъ: Леонову и Петрову, пѣвицамъ: примадоннѣ Вертейль и секундадоннѣ Степановой.* (Г-жа Вертейль, подъ именемъ Соловьевой, чередовалась со Степановой, но гораздо позже, именно въ 1839, въ 1840 г. Партія «Антониды» прямо разсчитана была на голосъ Степановой. Партія для секундадонны никакой въ этой оперѣ нѣтъ, а между тѣмъ Фетисъ совсѣмъ пропустилъ столь важную партію контральта и незабвенную въ роли Вани А. Я. *Петрову).*

3) О днѣ перваго представленія «Руслана» (27-го ноября 1842 г.) Фетисомъ умолчено.

4) *Послѣ вояжа во Францію и въ Испанію въ 1844—1845 г. Глинка возвратился въ отечество въ 1852 г.* (Глинка вторично уѣхалъ въ чужіе края дѣйствительно въ 1844 г., но въ 1847 г. уже возвратился въ Россію, жилъ въ Варшавѣ, откуда пріѣзжалъ въ Петербургъ въ 1849 г., потомъ снова уѣхалъ въ Испанію, откуда возвратился въ концѣ 1851 г.).

5) (Слушайте, слушайте!). *Въ 1852 г.* (?) *въ судьбѣ Глинки совершилось много перемѣнъ. Императоръ поручилъ ему завѣдываніе придворною капеллою и оперою.* (Въ 1852 г. въ жизни М. И. Глинки не совершилось ровно никакого переворота; мѣсто «инспектора пѣвчихъ» или нѣчто въ родѣ помощника директора А. Ѳ. Львову, Глинка получилъ еще въ 1836 г. тотчасъ, т. е. послѣ перваго успѣха оперы «Жизнь за Царя»; но скоро эту должность оставилъ и никогда болѣе *никакой* должности ни при капеллѣ, ни при театрѣ не занималъ. Соединеніе службы при капеллѣ и въ дирекціи театровъ ни въ комъ никогда у насъ не встрѣчалось да и невозможно по самому существу

учрежденія пѣвческой капеллы при дворцовой *церкви*. Фетисъ, какъ видите, рѣшительно не знаетъ, о чемъ говоритъ.

6) (Слушайте, слушайте!). *Новая должность* (при капеллѣ въ 1852 г.!) *возбудила въ Глинкѣ вкусъ къ церковной музыкѣ*; онъ написалъ въ этомъ родѣ нѣсколько *произведеній, въ томъ числѣ обѣдню съ оркестромъ, которую еще не успѣлъ окончить, когда смерть прервала его занятія въ 1857 г. въ Берлинѣ.* Кромѣ факта, что Глинка умеръ въ Берлинѣ, въ 1857 г.—все остальное здѣсь—нескладица, которая бы должна была окончательно *пристыдить* Фетиса, еслибъ онъ захотѣлъ хоть мало-мальски вникнуть въ дѣло. Я ему писалъ въ «le Nord», что этюды, сдѣланные Глинкой по русской церковной музыкѣ весьма незначительны «никакъ не заслуживаютъ» названія «произведеній»; я объяснилъ Фетису, что православное греко-россійское вѣроисповѣданіе не допускаетъ участія *музыкальныхъ инструментовъ* въ церковномъ богослуженіи, и что, слѣдовательно, *русская обѣдня съ оркестромъ* есть вещь невозможная,—нелѣпость, которая можетъ присниться только невѣждѣ, никакого понятія не имѣющему объ *разницѣ* между богослуженіями церкви латинской и церкви греческой. Ученому исторіографу *всей* существующей на свѣтѣ музыки такое капитальное различіе двухъ вѣроисповѣданій, именно по отношенію къ музыкальной сторонѣ должно бы, казалось, быть извѣстно.

Французскіе ученые, защищая Фетиса въ глазахъ нашихъ, могутъ возразить: «Да помилуйте, М. Г., стоитъ ли подымать столько шуму изъ-за мелкихъ данныхъ, касательно вашего русскаго музыканта, котораго Европа почти совсѣмъ не знаетъ?». Хотя это не резонъ, хотя музыкальный Гумбольдтъ,—еслибъ на самомъ дѣлѣ былъ таковымъ,—долженъ собиратъ съ одинаковымъ тщаніемъ всѣ историческія и біографическія данныя, которыя только можетъ собрать, если ужъ пишетъ статью о какомъ нибудь художникѣ, хотя бы кохинхинскомъ или малайскомъ, не только что русскомъ,—но представимъ себѣ, на время, что мы, пожалуй, не правы,—что мы тогда только будемъ вправѣ положительно и рѣзко обвинить великаго Фетиса въ *недобросовѣстномъ* составленіи его великой книги, когда въ этой «Biographie universelle» найдемъ промахи въ статьѣ о какомъ нибудь изъ *всесвѣтно-признанныхъ свѣтилъ искусства*. Очень хорошо. Беремъ первый томъ этого біографическаго словаря и останавливаемъ свой выборъ на *Бетховенѣ*. Кажется имячко *довольно* извѣстное, при томъ художникъ почти что современникъ г. Фетису—(родился въ 1770 г., умеръ въ 1827 г.). Притомъ еще художникъ—изъ нѣмцевъ. Нѣмцы, по извѣстной кропотливости въ ученыхъ дѣлахъ, навѣрное не оставили же безъ разработки всѣхъ біографическихъ и художественныхъ историческихъ данныхъ, которыя только могли собрать касательно своей гордости, касательно такого художника—колосса, какъ Лудвигъ Бетховенъ. И такъ тутъ непремѣнно *всѣ* документы на лицо. Есть изъ чего составить вѣрную, исправнѣйшую статью для словаря. Каждый малѣйшій промахъ составителя такой статьи,—*въ наше время*,—будетъ уже непроститель-

97

нымъ. Посмотримъ.—Чтобъ не утомить читателя спеціальными подробностями изъ твореній Бетховена возьмемъ что нибудь *одно* и провѣримъ *на этомъ одномъ* трудъ Фетиса, сравнивъ его статью съ *документальными данными нѣмецкими.* Процедура кажется достаточно логическая.

Бетховенъ, какъ извѣстно, написалъ девять симфоній, много сонатъ и много квартетовъ, но оперу написалъ всего только одну (Фиделіо) и къ ней не одну, а четыре увертюры.

Остановимся на оперѣ «Фиделіо» и на четырехъ ея увертюрахъ и возьмемъ документально-историческій, *неоспоримо-вѣрный* отчетъ объ этомъ всемъ изъ спеціальнаго труда германскаго филолога, Отто Яна (Otto Jahn), знаменитаго своею полнѣйшею, подробнѣйшею и превосходнѣйшею біографіею Моцарта. Въ 1851 году, Отто Янъ (еще раньше своего четырехтомнаго труда о Моцартѣ) издалъ въ свѣтъ полную фортепіанную партитуру оперы Бетховена, въ томъ видѣ, тогда еще она называлась не «Фиделіо», а Леонора; въ этомъ ученомъ изданіи показаны по достовѣрнѣйшимъ автографамъ и критически объяснены *всѣ* малѣйшія измѣненія, сдѣланныя Бетховеномъ въ 1806 году, сравнительно съ первоначальнымъ видомъ оперы, въ трехъ актахъ, въ 1805 г. Къ этому же изданію ученый авторъ приложилъ въ видѣ предисловія, полный разсказъ, когда именно и при какихъ обстоятельствахъ Бетховенъ сочинилъ эту оперу, и какъ произошли четыре увертюры. Въ трудѣ такого филолога и критика, какъ Отто Янъ, каждое слово—*неоспоримый фактъ* (повторяемъ, что онъ не *компилируетъ*, какъ Фетисъ, но работаетъ надъ источниками, надъ документами на которые прямо и указываетъ). Приводимъ изъ подробнаго историческаго отчета Яна *только то*, что намъ нужно для провѣрки статьи Фетиса.

«Въ 1804 и 1805 годахъ Бетховенъ былъ занятъ своею оперою, для чего и жилъ въ театрѣ (an der Wien); кончилъ это произведеніе лѣтомъ 1805 года, въ загородномъ мѣстечкѣ Гетцендорфъ. *Увертюра* (№ 1), первоначально написанная для оперы (C-dur), въ послѣдствіи изданная въ Вѣнѣ, у Баслингера, какъ opus 138 (oeuvre posthume), была признана самимъ Бетховеномъ, по совѣту пріятелей, слишкомъ мелкою въ стилѣ сравнительно съ оперой и потому *не исполнялась* въ театрѣ и была отложена въ сторону. Такимъ образомъ возникла *большая* увертюра, то же «C.-dur» (№ 11), которая долго послѣ кончины Бетховена была издана въ Лейпцигѣ у Брейткопфа и Гертеля. Эта увертюра при исполненіи въ театрѣ (вмѣстѣ съ оперой въ 1805 году), и потомъ въ концертахъ не имѣла никакого успѣха; сверхъ того музыканты жаловались на чрезвычайныя трудности для духовыхъ инструментовъ. Первое представленіе оперы послѣдовало 20-го ноября 1805 г. (въ театрѣ an der Wien) при самыхъ невыгодныхъ обстоятельствахъ (французы за нѣсколько дней передъ тѣмъ вступили въ осажденную ими Вѣну).

Были даны еще два представленія—затѣмъ авторъ, огорченный неуспѣхомъ и холодностью публики, взялъ партитуру назадъ. *Въ началѣ 1806 г.* Бетховенъ многое въ оперѣ передѣлалъ (въ мелочахъ впрочемъ, прибавимъ

мы) выпустилъ два нумера, одинъ дуэтъ Марцелины и Леоноры (C-dur) и одинъ терцетъ Рокко и Марцелины съ женихомъ (Es - dur), и раздѣлилъ оперу не на *три* дѣйствія, какъ прежде, а только на *два*. Сверхъ того передѣлалъ увертюру, которая въ этомъ улучшенномъ видѣ и извѣстна, какъ *большая* in C. (№ III).

Въ такой редакціи и все подъ именемъ «Леоноры» опера Бетховена нигдѣ особеннымъ успѣхомъ не пользовалась и давалась очень рѣдко.

Въ 1814 г. дирекція вѣнской придворной оперы, имѣя надобность въ бенефисномъ спектаклѣ, который бы не потребовалъ большихъ издержекъ, обратила вниманіе на полузабытую оперу Бетховена. Авторъ согласился, но съ условіемъ, что онъ перемѣнить долженъ многое, чѣмъ въ этомъ произведеніи недоволенъ. Кстати передѣлали нѣсколько и либретто. (Хотя оно и теперь осталось довольно плохимъ и скучнымъ, замѣтимъ отъ себя). Бетховенъ написалъ вновь *увертюру* E - dur (№ 14), мелодраму передъ дуэтомъ гробокопателей, речитативъ передъ аріей Леоноры, аллегро Флорестана и большую часть обоихъ финаловъ.

Такимъ образомъ вышла опера подъ именемъ «Фиделіо», дана въ вервый разъ 23-го мая 1814 г. съ успѣхомъ, а впослѣдствіи, особенно послѣ пѣвицъ Шехнеръ и Шредеръ-Девріентъ въ главной роли, пріобрѣла громадную знаменитость»

Вотъ свѣдѣнія *документальныя*. Къ нимъ самъ Отто Янъ, прибавляетъ, что извѣстія о передѣлкахъ оперы (въ 1806 и 1814 гг.) сообщенныя въ біографіяхъ Бетховена были весьма скудны и сбивчивы, какъ записанныя «на память». Игнатій Зейфридъ, лично знавшій Бетховена и близкій къ нему, именно въ ту эпоху, сбилъ все дѣло еще больше другихъ; окончательно спуталъ вторую редакцію «Леоноры» (1806 г.), съ передѣлкою подъ именемъ «Фиделіо» (1814 г.). Тѣмъ болѣе чувствовалась необходимость въ разъяснительномъ трудѣ, исполненномъ такъ побѣдоносно Отто Яномъ. Послушаемъ теперь, что намъ скажетъ г. Фетисъ объ оперѣ «Фиделіо» и ея увертюрахъ. (Biogr. univ. des mus. Vol. I. Page 304, col. 2).

«*Опера дана была въ первый разъ въ театрѣ «an der Wien» осенью 1805 г. Гораздо позже* (т. е. когда же?) *Бетховенъ написалъ для Праги* (?) *новую увертюру* «en mi-majeur» *(?) менѣе трудную, чѣмъ первая* (? *какая, которая* ?), *потомъ еще двѣ увертюры, изданныя послѣ смерти автора (??* что за путанница! Ни одного слова на мѣстѣ!)

«*На слѣдующій годъ послѣ перваго представленія* (значитъ въ 1806 г.?) *дирекція театра «am Kaerthnerthor* (т. е. придворная опера*)—выбрала «Фиделіо» для бенефиснаго спектакля* (спутана передѣлка «Леоноры» 1806 г. съ передѣлкою 1814 г. «Фиделіо»). *Тогда* (1806 г.!) *опера получила тотъ видъ, въ которомъ мы ее знаемъ. Увертюра «en mi-maj.» не поспѣла перепискою на партіи къ вечеру перваго представленія возобновленной оперы; надо было увертюру неготовую замѣнить увертюрой изъ «Аѳинскихъ развалинъ»*. Фе-

97*

тисъ разсказываетъ объ этомъ, какъ о случившемся, замѣтьте, въ 1806 г., тогда какъ нѣсколькими страницами ниже—page 316, col. I, перечисляя всѣ произведенія Бетховена, пренаивно отмѣчаетъ противъ «Аѳинскихъ развалинъ»: сочинено для открытія театра въ Пестѣ въ 1812 г. Выходитъ слѣдовательно, что въ 1806 г. была «исполнена» музыка, которую Бетховенъ «сочинилъ» шесть лѣтъ позже! О Гумбольдтъ музыкальный! *При этой передѣлкѣ оперы 1806 г. Бетховенъ написалъ маршъ стражи въ 1-мъ актѣ, куплеты тюремщика и первый финалъ»*. Первый финалъ написанъ въ 1814 г., куплеты тюремщика всегда стояли на своемъ мѣстѣ съ перваго представленія оперы въ 1805 г. Маршемъ въ самое первое представленіе открывался второй актъ, какъ видно изъ Clav. Ausz., изданнаго Яномъ. Фетисъ повторяетъ буквально изъ перваго изданія словаря всю путанницу, сообщенную Зейфридомъ въ 1831 г., какъ будто бы трудовъ Яна и на свѣтѣ не было! А отчетъ Яна появился въ публику *девять лѣтъ* до появленія въ 1860 г. перваго тома Фетисова словаря, во второмъ исправленномъ (!) изданіи! При перечисленіи всѣхъ произведеній Бетховена по порядку, снабжая многія изъ нихъ краткими критическими отмѣтками, «великій ученый» запутывается въ увертюрахъ въ бетховенской оперѣ уже «самъ отъ себя» и окончательно тонетъ въ болотѣ своего невѣдѣнія и неряшества.

Page 316, col. 2, oeuvre 138. *Увертюра въ Леонорѣ (en ut), для большаго оркестра. Эта лучшая изъ увертюръ къ бетховенской оперѣ, хронологически первая, сочинена въ 1805 г.*

Page 317, col. I (ouvrages non classès). *Вторая увертюра (en ut) къ Леонорѣ и передѣланная изъ темъ первой и значительно худшая (*très inferieur).

Больше объ увертюрахъ къ оперѣ ни слова. Отзывы, кажется коротенькіе и категорическіе. Но еслибъ вы знали, какое тутъ страшное смѣшешеніе понятій! Какую неимовѣрную путаницу въ фактахъ и сужденіяхъ содержатъ въ себѣ эти немногія строки.

Мы видѣли, во-первыхъ, что увертюръ in C (en ut-majeur) не двѣ, а *три* (№№ I, II и III). Куда же Фетисъ дѣвалъ самую главную—*третью*? Во-вторыхъ, изъ отзыва его объ ор. 138 видно, что онъ именно ее-то и принимаетъ за большую, *знаменитую* увертюру къ Леонорѣ (avec le trait des violons), повторяемую безъ счета разъ въ концертахъ парижской консерваторіи. Намъ скажутъ: да изъ чего вы такъ заключаете? Можетъ быть Фетисъ по своему вкусу, признаетъ именно ор. 138 за *лучшую* увертюру? Нѣтъ, скажемъ мы, *онъ положительно и не заглядывалъ въ партитуру ор. 138* (которую въ Парижѣ и въ Брюсселѣ врядъ ли знаютъ, она вообще и въ Германіи даже, сравнительно съ прочими тремя, мало извѣстна); *иначе бы онъ не сказалъ, что увертюра № II — передѣлка изъ первой!* Увертюра № I, т. е. ор. 138, стоитъ совершеннымъ особнякомъ въ своемъ *краткомъ* незатѣйливомъ стилѣ. Увертюры II и III, и по мысли, и по *темамъ*, и по гигантскому размаху

стиля и полета фантазіи—одно и то же, сестры близнецы. И очень естественно увертюра № III есть только *улучшенная*, *обогащенная* редакція увертюры № II. Фетисъ, не долюбливавшій Бетховена вообще, хотѣлъ при этой оказіи укорить генія немножко, т. е. «что не слѣдовало, молъ, переправлять, только испортишь дѣло»; да и тутъ жестоко промахнулся. Фактъ прямешенько противорѣчитъ сужденію великаго знатока.

Но.... довольно! Совѣстно даже становится за себя и за читателя при такихъ неимовѣрныхъ ошибкахъ Фетиса въ каждомъ словѣ, когда рѣчь идетъ,—о комъ же? Объ одомъ изъ величайшихъ героевъ искусства. Хорошъ былъ бы напримѣръ Везари, еслибъ въ очеркѣ жизни и произведеній *именно* Рафаэля или Микель-Анджело, надѣлалъ столько промаховъ и путаницы непростительной.

Повторяю: или *факты*, мною здѣсь выставленные, не существуютъ, или.. репутація г. Фетиса—только *предразсудокъ*.

Въ заключеніе, въ видѣ морали, прибавлю, что если, напримѣръ, кто нибудь назоветъ Парижъ столицею Великобританіи, а Флоренцію будетъ искать на картѣ Турціи; тотъ конечно, не только что не пріобрѣтетъ знаменитости á la Гумбольтъ, но даже и принятъ не можетъ быть въ члены, тѣмъ менѣе въ предсѣдатели какого нибуть географическаго общества. По музыкѣ—до сихъ поръ еще—*не такъ*. Въ области музыки, ея теоріи, критики, исторіи и археологіи можно обнаружить какую угодно невѣроятнѣйшую «некомпетентность», какое угодное полнѣйшее невѣдѣніе, непониманіе дѣла, можно разглашать какія угодно нелѣпости,—это не помѣшаетъ возсѣдать на пьедесталѣ первѣйшаго историка музыки и первѣйшаго знатока музыкальнаго въ свѣтѣ. Контроля рѣшительно еще нѣтъ! Больно за музыку и ея науку и стыдно за Европу *).

*) Статья эта въ буквальномъ, по возможности переводѣ на нѣмецкій и на французскій языки будетъ помѣщена во многихъ, иностранныхъ спеціальныхъ и не спеціальныхъ газетахъ.

Состоянiе Бетховенской литературы и отношенiе къ ней Россiи *).

Корреспонденцiя изъ Петербурга.

Вильгельмъ Ленцъ, дѣйствительный статскiй совѣтникъ, издалъ въ Россiи, въ 1852 г. книгу о Бетховенѣ («Beethoven et ses trois styles», St.-Petersbourg, chez Bernard, 2 vol.), въ которой разбираются Бетховенскiя сонаты для фортепiано, разъясняются всѣ вопросы, касающiеся Бетховена. Эта книга содержитъ драгоцѣнный сборникъ важнѣйшихъ библiографическихъ и критическихъ пособiй для пониманiя великихъ идей Бетховена. Ленцъ коснулся симфонiй, квартетовъ, трiо, дуэтовъ, оперы Фиделiо; онъ далъ первый критическiй каталогъ всѣхъ произведенiй Бетховена. Тематическiй каталогъ Брейткопфа появился, когда книга Ленца была еще въ печати; этотъ каталогъ даетъ (въ музыкальныхъ отрывкахъ) то же глазу, что каталогъ Ленца даетъ уму. Книга Ленца отвѣчала, всѣми ощущаемой потребности, разобрать Бетховена поглубже, чѣмъ его разбирали прежде и имѣла поэтому большой успѣхъ, какого не испытало до тѣхъ поръ ни одно произведенiе музыкальной критики, какъ въ Россiи, такъ и въ Германiи, во Францiи, въ Бельгiи. Ленцъ имѣлъ успѣхъ, не смотря на всѣ замѣчанiя, совершенно справедливо ему сдѣланныя, несмотря на всѣ его погрѣшности относительно послѣднихъ (важнѣйшихъ) произведенiй Бетховена, да пожалуй даже благодаря этимъ въ высшей степени неправильнымъ «воззрѣнiямъ» на Бетховена, въ которыхъ онъ сходился съ большинствомъ людей того времени и которыхъ, къ сожалѣнiю, многiе и до сихъ поръ еще держатся,—да и не только въ Россiи. Ленцъ удостоился чести быть перепечатаннымъ за границей, причемъ позаботились и о превосходномъ французскомъ переводѣ многочисленныхъ нѣмецкихъ цитатъ. Берлiозъ, J. Janin («Journal des Débats» 14 iюня и 11 августа, 1852 г.) Asselineau («Athenée français» 17 ноября, 1855 г.) хвалили какъ содержанiе, такъ и слогъ этой книги; D'Ortigues («Journal des Débats» 9 мая, 1856 г.) назвалъ Ленца критикомъ, который лучше всѣхъ понялъ и разобралъ Бетховена. Францъ Листъ написалъ издателю письмо, которое сдѣлалось извѣстнымъ всему Петербургу.

*) Der Status quo der Beethoven. Litteratur und die Betheiligung Russlands an derselben. Neue Zeitscrift fur Musik. 1863. Band 58. № 1.

Въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Аугсбургѣ, Лейпцигѣ появились благопріятнѣйшіе отзывы о книгѣ Ленца и только въ «Niederrheinische Musik-Zeitung» явилось мнѣніе изъ Нижняго-Новгорода (гдѣ жилъ Улыбышевъ, котораго Ленцъ уже разъ привелъ ab absurdum) будто Ленцъ съ деревяннымъ мечемъ и бумажнымъ щитомъ нападаетъ на хорошо вооруженнаго воина Улыбышева.

Остроуміе, начитанность Ленца, нравящійся публикѣ фельетонный слогъ, интересъ автора къ предмету, злая сатира полемики, своеобразность его, какъ бы безъ плана написанной книги пріобрѣли ему многочисленныхъ поклонниковъ и доставили европейскую извѣстность.

Въ 1852 году уровень пониманія произведеній Бетховена (съ тѣхъ поръ ежедневно поднимавшійся) стоялъ еще слишкомъ низко для того, чтобы побудить кого-нибудь достойно наказать промахи издателя, его шаткія сужденія о послѣднихъ произведеніяхъ Бетховена.

Французскіе рецензенты разобрали книгу по своему обыкновенію очень поверхностно и даже признали Ленца фанатическимъ (!) поклонникомъ *послѣдняго* стиля Бетховена и это на основаніи только того, что Ленцъ освѣтилъ настоящимъ свѣтомъ нѣкоторыя отдѣльныя (послѣднія его) произведенія. Но въ глазахъ критики, которая основательно, не по-Парижски, смотрѣла-бы на дѣло, Ленцъ заслуживаетъ только порицанія за то, что недостаточно глубоко смотритъ на предметъ и не питаетъ настоящей (сознательной) любви къ красотамъ этихъ произведеній. Какъ брошенный въ тихій омутъ камень поднимаетъ воду со дна для новой дѣятельности, такъ и французская книга Ленца дала толчокъ Бетховенской литературѣ. Ленцъ ѣдко осмѣиваетъ покоившагося на своихъ лаврахъ Fétis'a, директора Брюссельской консерваторіи, того самаго, который обнаружилъ въ своемъ «Traité d'harmonie» полную несостоятельность, когда хотѣлъ указать на грамматическія ошибки въ C-moll-ной и пасторальной симфоніяхъ; Ленцъ при этомъ выражается слѣдующимъ образомъ: «указаніе ошибокъ можетъ быть объяснено тѣмъ, что Бетховенъ никогда не былъ ученикомъ Fétis'a, а слѣдовательно и писалъ по другимъ принципамъ, чѣмъ послѣдній». Fétis былъ замѣченъ благодаря Павлу Смиту («Revue et gazette musicale de Paris» 11 іюля 1852 г.), но Смитъ въ своемъ сочиненіи такъ высоко ставитъ Ленца, что маленькое облачко ѳиміама по адресу въ г. Брюссель прошло незамѣтно. Позднѣе Fétis самъ критиковалъ написанный Улыбышевымъ въ пику Ленцу памфлетъ о Бетховенѣ («Revue et gazette musicale de Paris» 7 іюня, 1857 г., 5-я статья). Во второмъ изданіи своей, блистающей французскимъ невѣжествомъ «Biographie des musiciens» онъ пришелъ къ выводу, что такъ восхваляемая извѣстнѣйшими французскими музыкантами и публицистами книга Ленца—ничто иное, какъ, un tissu d'absurdités, écrit d'un style ridicule». Больше чѣмъ самому Fètis'y попало его способному ученику Улыбышеву. Говоря откровенно Ленцъ его уничтожилъ и сдѣлалъ это въ самой изящной салонной формѣ. Эта полемическая сторона книги (т. 1, стр. 27) принадлежитъ къ забавнѣйшему изъ всего, что можно прочесть въ такомъ родѣ. Гор-

дясь распространеніемъ своего сочиненія, въ которомъ онъ защищаетъ Моцарта въ ущербъ Бетховену, сочиненія въ сущности безсодержательнаго, но зато написаннаго привлекательнымъ, легкимъ французскимъ слогомъ, Улыбышевъ возмнилъ о себѣ, что онъ призванъ научить міръ: «что такое, въ сущности, Бетховенъ!» Написанная Улыбышевымъ статья о Бетховенѣ, единственный экземпляръ въ своемъ родѣ, который, къ сожалѣнію, подписанъ русскимъ именемъ, появился подъ заглавіемъ «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs par A. Oulibicheff» (Лейпцигъ, у Брокгауза, 1857 г.). Въ этомъ сочиненіи Улыбышевъ думалъ отмѣтить все глупое стадо паршивыхъ овецъ, къ которому принадлежатъ Fétis, Scudo (эти безсмысленные реторики), а также Ленцъ и другіе, но выбралъ-то онъ подходящее для этой цѣли слово «glossateurs». «Glosseurs» было-бы вѣрнѣе, но это выраженіе показалось вѣроятно недостаточно благозвучнымъ обладающему такимъ тонкимъ слухомъ Улыбышеву, что онъ и Бетховена-то критикуетъ только по слуху (!); а о школѣ глоссаторовъ въ Болоньѣ Улыбышевъ и не слыхалъ никогда по всей вѣроятности въ своей французской школѣ. Далѣе Улыбышевъ повѣдалъ вселенной, что Бетховенъ во цвѣтѣ своего творчества помѣшался (!) вслѣдствіе глухоты и ипохондріи и что его послѣднія произведенія (Chor-Symphonie (!), Messe in D (!), пять послѣднихъ сонатъ и послѣдніе квартеты (!) могутъ возбудить только сожалѣніе, какъ грустно поражающіе *безформенные* продукты состарѣвшагося, больнаго и слабоумнаго артиста! Это положеніе, заранѣе уничтожающее всякій протестъ, только показываетъ, какъ низко стоитъ самъ Улыбышевъ. Въ своемъ разборѣ произведеній представляющихъ для него corpus delicti, онъ просто повторяетъ взгляды какого-нибудь Fétis'а на нѣкоторыя мѣста изъ «Эроики», изъ Пасторальной и C-moll'ной симфоній, на мѣста понятныя каждому начинающему ученику и ясно передающія мысль произведенія; напирая на подобныя мѣста обличители только себя отдаютъ на посмѣшище. Благодаря припомнившейся Брюссельской премудрости, Улыбышевъ могъ представить музыкальные примѣры изъ Fétis'а въ своей статьѣ, которую правильнѣе было-бы назвать: Contra Lenz по поводу Бетховена; но къ этимъ музыкальнымъ примѣрамъ, заимствованнымъ изъ книги Fétis'а онъ прибавилъ и такіе въ которыхъ никогда не было замѣчено ни малѣйшаго уклоненія отъ самой простой грамматики. Да, хвалить Моцарта не сравненно легче, чѣмъ поправлять Бетховена! Улыбышевъ доказалъ только, что онъ не знакомъ даже съ первоначальными понятіями о грамматикѣ, въ которыхъ онъ, учившійся по французскимъ руководствамъ, брался поправить Бетховена, *Бетховена*—музыкальнаго генія, воспитаннаго Моцартомъ, Бахомъ и самимъ собою,—Бетховена, который по милостивому опредѣленію господина Улыбышева, былъ геніемъ 18-го вѣка до французской революціи не менѣе великимъ, чѣмъ Моцартъ (первый стиль),—Бетховена не утратившаго своего огромнаго значенія и во время революціи (второй стиль) и достигшаго апогея своей славы послѣ революціи, даже опередившаго 19-й вѣкъ (третій стиль).

И такому-то уму какой-нибудь Улыбышевъ наивно хотѣлъ преподавать азбуку музыкальной науки, азбуку, которой Бетховенъ могъ-бы самъ предписывать законы! Улыбышевъ въ этомъ отношеніи подобенъ человѣку, который судитъ объ ошибкахъ языка въ Иліадѣ, причемъ оказывается, что хотя онъ и мило пишетъ по французски и на скрипкѣ играетъ, но ни слова по гречески не понимаетъ. Вскорѣ послѣ появленія пасквиля я встрѣтилъ Улыбышева на одной изъ улицъ Петербурга и онъ мнѣ повѣдалъ свои сомнѣнія относительно «своего Моцарта»; я сказалъ ему: «указанная вами ошибка въ четвертой симфоніи, ничто иное, какъ описка вашего секретаря». Улыбышевъ предложилъ мнѣ самую дорогую партитуру на выборъ, если я это докажу. Мы сейчасъ-же пошли въ музыкальный магазинъ, гдѣ я и получилъ свою партитуру. Вырвалъ изъ когтей! (Ex ungue!).

Вслѣдъ затѣмъ появились жестокія нападки на книгу Улыбышева, который, дѣлая промахи относительно Бетховена въ книгѣ о Моцартѣ, довелъ ихъ въ своемъ памфлетѣ на Бетховена до преступленія противъ генія (crimen laesi genii). Я нападалъ однимъ изъ первыхъ (Neue Zeitschrift für Musik, October, 1857). Въ своемъ послѣсловіи («Улыбышевъ и Сѣровъ: критика критики» тамъ-же, 1 янв. 1858 г.) Францъ Листъ согласился съ моимъ взглядомъ на Улыбышева, причемъ можно только пожалѣть, что это послѣсловіе помѣшало Листу написать отдѣльную брошюру противъ Улыбышева, что по его словамъ онъ собирался сдѣлать *). Если мое сужденіе о Улыбышевѣ покажется слишкомъ рѣзкимъ и его пасквиль не заслуживаетъ *единогласнаго* презрѣнія, то это только потому, что у насъ слишкомъ равнодушно относятся къ подобнымъ разборамъ, что толпа не достаточно развита для того, чтобы судить о вещахъ, которыя служатъ ей только для празднаго препровожденія времени, потому, наконецъ, что музыкальная критика представляетъ изъ себя спекуляцію, благодаря которой и появляется въ ней безнаказанно всякій вздоръ. Я не теряю надежды, что хотя бы къ юбилею Бетховена, въ 1870 г. книга Улыбышева, переведенная (!) однимъ спеціалистомъ (профессоръ Bischoff въ Кельнѣ) на нѣмецкій языкъ, будетъ разсматриваться только какъ курьезъ, по которому шаткость французскихъ теорій о музыкѣ будетъ сразу замѣтна, а также докажется и фактъ, что во 2-й половинѣ 19-го вѣка была еще воз-.

*) Я говорилъ между прочимъ: «критеріумъ музыкальныхъ законовъ находится не въ слухѣ воспринимающаго (consument), а въ артистической идеѣ композитора (producent)». Листъ выразился объ этомъ слѣдующимъ образомъ: «Ваше мнѣніе указываетъ на глубокое размышленіе о самомъ свойствѣ музыки, а связи, ея внутренняго содержанія съ внѣшней формой связи, которая образуется въ ней другими путями, чѣмъ въ остальныхъ искусствахъ. Это положеніе не можетъ относиться ни къ живописи, ни къ скульптурѣ, потому что оба эти искусства связаны съ неизбѣжными типами, также и архитектура, зависящая отъ опредѣленныхъ требованій и условій. Быть свободнымъ хотя и въ цѣпяхъ, одухотворять матерію, постоянно преодолѣвать новыя препятствія, которыя обыкновенно являются при столкновеніи вещественнаго съ идеальнымъ,—вотъ высокое призваніе музыки. Въ одной только музыкѣ душа композитора непосредственно вліяетъ на душу слушателя.

можна профанація всего великаго и прекраснаго, равняющаяся поруганію Жанны д'Аркъ, или Шекспира, или Библіи Вольтера.

II *).

Этотъ пасквиль возникъ оттого, что Ленцъ на французскомъ языкѣ, слѣдовательно въ глазахъ всего міра (въ Россіи это не привилось-бы) доказалъ, что Улыбышевъ, мало понявъ и Моцарта, въ Бетховенѣ уже ровно ничего не смыслитъ. Бетховенъ долженъ былъ отвѣчать за то, что Ленцъ отказалъ Улыбышеву въ музыкальномъ уваженіи! Это и есть исходная точка пасквиля. Чтобы убѣдиться въ этомъ слѣдуетъ только прочесть предислоніе. За три года уже до этого безобразнѣйшаго явленія въ Бетховенской литературѣ, Ленцъ работалъ надъ новымъ сочиненіемъ на нѣмецкомъ языкѣ о Бетховенѣ, которое и до сихъ поръ можетъ считаться лучшимъ и вполнѣ обезпечило себѣ прочное мѣсто. Эта книга, «Beethoven, eine Kunststudie», не переводъ или передѣлка французской книги; а заключаетъ она въ первомъ томѣ (Cassel 1855) біографію (жизнь великаго мастера), изданную вторымъ изданіемъ въ 1856 г.; мнѣ эта біографія не нравится, хотя и признаю, что она составлена своеобразно, остроумно и на основаніи извѣстныхъ источниковъ. Во второмъ томѣ (1855 г.) заключается лучшее опредѣленіе по новымъ источникамъ трехъ стилей Бетховена (стр. 1—181), затѣмъ весьма удачная характеристика всѣхъ композиторовъ Бетховенскаго времени (Mit und Nach-Welt, стр. 185—244) и еще статистическое обозрѣніе состоянія Бетховенской музыки въ Остзейскихъ губерніяхъ, въ Петербургѣ, Москвѣ и во внутренней Россіи (стр. 247—389). Третій томъ (въ 4-хъ частяхъ) составляетъ главную суть книги; тутъ мы видимъ замѣчательно разработанный критико-библіографическій каталогъ всѣхъ произведеній Бетховена, составленный въ хронологическомъ порядкѣ. Эти произведенія разобраны отъ перваго до послѣдняго и оцѣнены на основаніи глубокихъ размышленій; къ каждому opus'у приложенъ весь историческій, анекдотическій, историко-критическій и библіографическй матеріалъ, какой о немъ имѣется изъ какихъ либо источниковъ, не говоря уже о достоинствахъ дѣятельнаго, самостоятельнаго анализа, этотъ каталогъ представляетъ еще и неоцѣненный регистръ (repertorium) Бетховена.

Первая часть третьяго тома (Кассель, у Balde, 1856, во второмъ изданіи у Гофманъ и Кампе въ Гамбургѣ) содержитъ opus 1 до opus 20-го (Septuor) включительно,—первый періодъ; вторая часть (второй періодъ) начинается съ opus'а 21-го (первая симфонія) и кончается ор. 55 (Eroïca); третья часть (второй еще періодъ) начинается ор. 56 (Triple Concert для рояля, скрипки и віолончеля съ оркестромъ) и кончается ор. 100 (Markstein: Leid); четвер-

*) 1863 Neue Zeitschrift für Musik. Band 58, № 2.

тая часть заключается отъ op. 101—138 третій (послѣдній) періодъ. Приложенія состоятъ изъ: 1) Номерованнаго каталога, признаннаго Ленцомъ за основу каталога начатаго Бетховеномъ и отложеннаго имъ для обозначенія opous'овъ въ хронологическомъ порядкѣ; 2) Незначительныхъ пьесокъ, распредѣленныхъ по буквамъ (буквенный каталогъ). Конецъ книги составляютъ регистръ и слѣдующія важныя таблицы: а) Первая критическая *) хронологія Бетховена *вполнѣ* подробная съ 1783 г. (14-й годъ его жизни) до самой смерти Бетховена, съ обозначеніемъ источниковъ. Годъ появленія музыкальнаго произведенія не всегда, какъ извѣстно, совпадаетъ съ годомъ его возникновенія **). Эта таблица есть плодъ самыхъ старательныхъ изслѣдованій въ области сравнительной критики, основывавшейся на внутреннихъ причинахъ, для этого, конечно, былъ необходимъ чрезвычайно проницательный умъ. Ленцъ при этомъ дѣйствуетъ съ большой осторожностью. Онъ снова споритъ съ Шиндлеромъ и побѣждаетъ его, для чего искусно строитъ свои доказательства на хронологіи F-moll'наго квартета (стр. 414) и послѣ этого въ своемъ послѣсловіи самъ-же опровергаетъ эти доказательства; это онъ дѣлаетъ потому, что издатели Брейткопфъ и Гертель представляютъ ему въ своихъ книгахъ свидѣтельство, которое говоритъ скорѣе въ пользу Шиндлера.

Этотъ каталогъ быть можетъ требуетъ исправленія въ нѣкоторыхъ мѣстахъ вслѣдствіе какихъ-нибудь вновь открытыхъ источниковъ, но этотъ трудъ никогда не утратитъ своей важности въ музыкальной литературѣ. На оборотъ этимъ трудомъ, какъ и всей книгой, воспользуется всякій, кто захочетъ писать на эту великую тему. Вторая таблица заключаетъ въ себѣ списокъ всѣхъ тональностей, въ которыхъ только писалъ Бетховенъ (Haupt und Einzel-Wendungen). Это находка для композиторовъ, этотъ каталогъ тонокъ, въ которомъ Ленцъ выводитъ громадный перевѣсъ мажорныхъ тоновъ надъ минорными (въ пропорціи 440:80) и діатонизма надъ хроматизмомъ. Третья таблица представляетъ самый полный и вѣрный изъ всѣхъ существовавшихъ до тѣхъ поръ, перечень посвященій. Въ четвертой таблицѣ находимъ подраздѣленіе всѣхъ Бетховенскихъ произведеній по тремъ стилямъ, а также соотвѣтствующія имъ хронологическія данныя согласно системѣ автора со служащими имъ звеньями— тонко разобранными и изящно освѣщенными. Заключительное слово имѣетъ значеніе для текущей полемики о Бетховенѣ.

Этого перечисленія достаточно, чтобы обратить вниманіе на этотъ большой трудъ, превосходящій достоинствомъ все до сихъ поръ появившееся въ

*) Изданная Шиндлеромъ хронологія (третье изданіе имъ составленной біографіи Бетховена) появилась единовременно (1860), но это хронологія неполная, рѣдко критическая и отчасти опровергнутая Ленцомъ въ его добавленіяхъ.

**) Ораторія «Христосъ» появившаяся въ печати лишь въ 1811 г. была написана въ 1800 г. и исполнена въ 1803 г. Большое тріо для фортепіано, написанное въ тонѣ В, явилось въ 1816 г. объявлено было въ 1817 г. а въ первый разъ рецензировано въ 1823 г.; но уже въ 1814 г. Бетховенъ исполнялъ его публично и по всей вѣроятности Эрцгерцогъ обладалъ имъ и того ранѣе.

библіографіи о Бетховенѣ. Достаточно взглянуть на эти выдержки, числа и таблицы, чтобы проникнуться безусловнымъ довѣріемъ къ добросовѣстности даннаго изслѣдованія.

Прибавленный къ французской книгѣ Ленца каталогъ, занимающій 152 стр. in 8° (томъ II стр. 91—242) уже принесъ существенную пользу наукѣ о Бетховенѣ (такъ какъ такая наука существуетъ и даже заключаетъ въ себѣ многія другія). Но еще полнѣе, интереснѣе и примѣнимѣе тотъ-же нѣмецкій каталогъ въ 4-хъ томахъ на 1274 такихъ-же страницахъ.

Чтобы познакомить читателя съ характеромъ книги, выбираю нарочно одно изъ извѣстнѣйшихъ въ основной мысли законченное произведеніе Бетховена, его «Septuor». При разборѣ этого 20-го opus'а, какъ и всѣхъ другихъ, приходится прежде всего обзоръ всѣхъ историческихъ данныхъ о немъ: всѣ изданія и аранжировки этого произведенія, сообщеніе о томъ, что оно разошлось болѣе чѣмъ въ 20000 экземпляровъ аранжированныхъ для инструментовъ и въ 2000 экземпляровъ, аранжированныхъ для голоса (источникъ: замѣчаніе сдѣланное автору въ книгахъ издателя; корреспонденція съ Парижемъ и Лондономъ насчетъ тамошнихъ *копій*). Затѣмъ разбираются достоинства обѣихъ аранжировокъ «Septuor'а», совершенно такимъ-же образомъ, какъ въ нѣмецкихъ научныхъ книгахъ, каждому ученію предшествуетъ его литература; затѣмъ слѣдуетъ само ученіе, критическая техническая и эстетическая оцѣнка opus'а часто даже маленькая самостоятельная монографія, какъ напр. при septuor'ѣ; а также все, что вытекаетъ изъ внутреннихъ причинъ, хотя выраженное въ короткихъ словахъ, но вполнѣ обрисовывающее точку зрѣнія, съ которой читатель долженъ воспринимать мысль автора. «Септетъ», говоритъ Ленцъ, «есть апоѳеозъ понятія о серенадномъ и кассаціонномъ стилѣ *), но не болѣе того. Соединеніе трехъ духовыхъ съ четырьмя струнными инструментами очень своеобразно и идеально изобрѣтено; нѣтъ второй скрипки, нѣтъ гобоя, даже нѣтъ флейты. Но удивительнѣе всего замѣчательная соразмѣрность между духовыми и струнными инструментами, мудрый разсчетъ соединенный съ гармоніей различныхъ звуковъ въ *одно* чарующее цѣлое.

Бетховенъ впослѣдствіи далеко превзошелъ этотъ септетъ, но что касается группировки музыкальныхъ средствъ, экономіи въ инструментахъ, то еще ни одинъ композиторъ не приблизился даже къ этому септету».

Вотъ музыкальная критика во второй половинѣ 19-го вѣка! Подобнаго мнѣнія никто еще не высказывалъ. А Ленцъ въ своихъ сужденіяхъ большею частію выражается такимъ-же образомъ, онъ постоянно поклоняясь генію, уступаетъ, первое мѣсто правдѣ, что однако дѣлаетъ только въ тѣхъ случаяхъ, когда эту правду можно употребить не *противъ Бетховена*. Въ заключеніе, при op. 20, Ленцъ изъ приведенной своей переписки съ Шиндлеромъ и изъ прилагаемаго письма Бетховена къ Матиссону, даетъ намъ драгоцѣнное свѣдѣніе о томъ, какъ презрительно отзывается самъ Бетховенъ о «Septuor'ѣ» и

*) Cassation, cassazione—старинная итальянская музыкальная форма, однородная съ *серенаднымъ* стилемъ. *Прим. Ред.*

о своемъ квинтетѣ для фортепіано и духовыхъ инструментовъ; онъ никогда такимъ презрительнымъ тономъ не говоритъ о своихъ сонатахъ и ни объ одномъ изъ своихъ квартетовъ. Причину этого Ленцъ объясняетъ Шиндлеру, который теряется въ этомъ въ слѣдующихъ словахъ: «Сонаты и квартеты— суть самобытныя (homogenae) формы, а квинтеты и септеты суть производныя (heterogenae). У Бетховена замѣчается двѣ манеры писать: въ сонатномъ (квартетномъ) стилѣ и въ серенадномъ стилѣ». При этомъ Ленцъ приходитъ къ довольно важному открытію, а именно: «Никто не замѣтилъ до сихъ поръ, что искусная композиція септета *подготовлялась* Бетховеномъ уже раньше *опытами* въ стилѣ серенадномъ! Эти *предвѣстники* септета, которые подтверждаются и психическими данными, Ленцъ находитъ уже въ секстетѣ для духовыхъ инструментовъ, opus. 71, (рано написанномъ, но поздно появившемся), также въ секстетѣ для струнныхъ и духовыхъ инструментовъ, op. 81; затѣмъ въ октетѣ для духовыхъ инструментовъ, на тождество котораго съ квартетомъ для струнныхъ инструментовъ op. 4, Ленцъ *) указываетъ въ началѣ своего трактата, а также въ Рондино для восьми голосовъ; затѣмъ— въ тріо для скрипокъ op. 3; въ серенадахъ op. 8 и 25; въ тріо для двухъ гобоевъ и англійскаго рожка. Всѣ эти сочиненія названы Ленцомъ подготовительной школой «Септуора»; онъ выражается такъ: «этимъ объясняется органическая причина *возникновенія* «Septuor'а» въ *умѣ* композитора»

III **).

Ленцъ съумѣлъ ввести читателя въ высшій кругъ понятій, чтобы заставить его постичь тріо для скрипокъ op. 9, эту вполнѣ законченную музыкальную поэму 18-го вѣка, которую онъ въ своей французской книгѣ сравниваетъ съ «Sposalizio» Рафаэля. Особенно удались Ленцу въ его разборѣ второго періода: сужденіе объ E-moll'номъ квартетѣ, и *впервые* указанное Ленцомъ различіе между первой и второй группами квартетовъ въ составныхъ частяхъ концерта (Бетховенскаго) первой скрипки; въ его разборѣ серенаднаго стиля— воззрѣніе на C-dur'ный квинтетъ для струнныхъ инструментовъ (op. 29) и остроумное объясненіе финала, пребывавшаго до тѣхъ поръ загадочнымъ; сужденіе о сонатахъ, посвященныхъ Императору Александру (op. 30); *первый* опытъ при op. 32 (шесть духовныхъ пѣсенъ) примѣненія теоріи о трехъ стиляхъ къ голосовымъ средствамъ; разборъ op. 31-го (Цюрхерскія сонаты) и

*) Во французской книгѣ (II, 223) гдѣ въ первый разъ выступаетъ тождество менуэта изъ септета съ менуэтомъ изъ сонатины (op. 49); также тождество заключительнаго мотива изъ «Eroic'и» съ однимъ экоссезомъ и однимъ мотивомъ изъ «Прометея», одной пѣсни съ хоровымъ мотивомъ изъ фантазіи для рояля, оркестра и хора. Хронологія всѣхъ этихъ мотивовъ уже тогда разсматривалась критически, а теперь уже въ нѣмецкомъ каталогѣ поставлена на основаніи внутреннихъ причинъ внѣ всякаго сомнѣнія.

**) 1863 г., Neue Zeitschrift fur Musik. Band. 58, № 3.

полемика съ Марксомъ относительно модуляцій G-dur'наго тона въ H-dur'ный въ первой сонатѣ; разборъ D-dur'ной симфоніи, самостоятельный духъ которой стоитъ выше всякихъ традицій независимо отъ личности Бетховена. Во взглядѣ на «Эроику» съ нимъ однако нельзя согласиться; Ленцъ предполагаетъ тутъ героя *), онъ перечисляетъ даже отдѣльные моменты этой инструментальной Иліады: жизнь и смерть *одного* героя **). похороны (Marcia funebre), турниръ у гроба (Scherzo), тризну и героическую балладу. Ленцъ принимаетъ финалъ за самую суть поэмы; онъ приближается къ вѣрному ея толкованію говоря: «Бетховенъ прославляетъ въ своемъ героѣ духъ греко-римской старины». Тутъ не поединокъ, а бой массы противъ массы, духъ берется съ матеріей, слышится торжественный гулъ раздачи наградъ побѣдителямъ. Такъ нужно по-«Эроику».

Ленцъ вѣрно обсуждаетъ C-moll'ную симфонію: онъ видитъ въ ней изображеніе побѣды; первую ея часть онъ называетъ оркестровой героидой. Здѣсь Бетховенъ даетъ намъ героическое allegro въ бѣгломъ темпѣ $^2/_4$, («Бетховенская монограмма», какъ мѣтко замѣчаетъ Ленцъ). Геніальный переходъ, связующій scherzo съ торжественной процессіей финала въ C-moll'ной симфоніи, такъ пугающій чуткаго ухомъ Улыбышева, Ленцъ называетъ духовной связью. Но онъ упускаетъ изъ виду мелодраматическій элементъ (декоративная живопись) C-moll'ной симфоніи. Я не теряю надежды представить болѣе разностороннее изложеніе ея содержанія, а именно обстоятельно разъяснить не разобранное Ленцомъ повтореніе втораго аллегро въ третьемъ аллегро. Какъ образцы толкованія назовемъ слѣдующія главы: Полемика о C-moll'ной симфоніи, ея исторія и историческая критика. Именно Fétis придумалъ басню, будто-бы финалъ написанъ собственно (dans l'origine) для «Эроики»! Улыбышевъ повѣрилъ этой баснѣ и сказалъ: «Конечно (!) торжествующая фраза, заставившая стараго (!) солдата французской гвардіи (!) какъ разъ во время реставраціи воскликнуть въ публичномъ концертѣ: «Императоръ! да здравствуетъ императоръ!» не имѣетъ ничего общаго съ выраженными въ этихъ allegro scherzo и andante чувствами.

Улыбышевъ, иронизируетъ Ленцъ, возлагаетъ большое довѣріе на «стараго солдата», который зналъ дѣло лучше Бетховена, такъ какъ онъ призналъ

*) Найти вѣрную по послѣднимъ даннымъ исходную точку трудно; я самъ не былъ счастливѣе и въ своей полемикѣ съ французской книгой Ленца назвалъ «Эроику» переходомъ отъ традиціонной Гайдно-Моцартовской манеры писать къ самостоятельной. «Эроика» третья симфонія, есть, безъ сомнѣнія, первое индивидуальное произведеніе Бетховена, какъ это и сказалъ Ленцъ въ своей французской книгѣ.

**) Названіе сочиненія: Sinfonia eroica, composta per festeggiare il souvenire d'un gran uomo". Ленцъ попалъ въ ловушку, поставленную этимъ единственнымъ числомъ un. Зналъ-ли Гомеръ, что его Теламонъ сдѣлается нарицательнымъ именемъ для міра? Думалъ-ли Бетховенъ, что благодаря своей Эроикѣ станетъ Гомеромъ симфоніи? Бетховенъ полагалъ изобразить одного героя (Наполеона), но зашелъ гораздо дальше своей программы; за нимъ, въ ту безконечность, куда онъ намъ открываетъ входъ, должна слѣдовать и критика.

Наполеона именно въ финалѣ произведенія, а не въ другихъ его частяхъ. Если-бы «старый солдатъ» понялъ какъ нибудь иначе, то симфонія вѣроятно не оказалась-бы несостоятельной въ глазахъ Улыбышева, а въ Парижѣ этотъ вопросъ, конечно, былъ разрѣшенъ «старымъ солдатомъ» не въ пользу Бетховена. Улыбышевъ назвалъ пастораль «le paysage universel»»; Ленцъ однако полагаетъ что пастораль проникнута германскимъ духомъ; итальянская натура уничтожила-бы ея патріархальную окраску; французская натура сдѣлала бы изъ нея каррикатуру; англійская, пожалуй, больше подошла-бы, но тутъ не можетъ быть и рѣчи о другой какой-нибудь, кромѣ нѣмецкой. Въ пользу «paysage universel» остается только французская пейзажная риторика: Claude Lorrain съ греческими храмами въ сѣверномъ паркѣ.

Надо-бы обратить особенное вниманіе въ этой книгѣ еще на Erdödy-trio (для фортепіано, скрипки и віолончели ор. 70) съ создающей эпоху рецензіей Гофмана (1813 г.), котораго Ленцъ не безъ основанія поправляетъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ; потомъ на музыку Эгмонта (III, 3 стр. 207—220); Ленцъ сумѣлъ достать черезъ какого-то высокопоставленнаго петербургскаго родственника артистки, игравшей Clärchen къ первый разъ въ Вѣнѣ (1810 г.), слѣдующую, дотолѣ неизвѣстную замѣтку изъ ея дневника: «А. В. Шлегель нашелъ, что я въ первыхъ актахъ хороша, въ послѣднихъ слишкомъ трагична, а Ф. Шлегель нашелъ меня въ первыхъ слишкомъ наивною, зато въ послѣднихъ безподобно. Какъ разъ въ это время Бетховенъ писалъ музыку къ Эгмонту. И вотъ разъ у меня въ дверяхъ появился широкоплечій человѣкъ, его растрепанные, черные съ просѣдью волоса бросились мнѣ въ глаза,—это и былъ Бетховенъ; его явленіе показалось мнѣ нѣсколько комичнымъ. «Вы поете?» спросилъ онъ обращаясь ко мнѣ.—Немного.—«Учились?»—Четыре мѣсяца.— «Ну, это будетъ интересно!» и съ этими словами онъ сѣлъ за фортепіано. Я поставила «Ombra adorata» Цингарелли. Онъ сказалъ: «Чортъ возьми!» и сталъ мнѣ аккомпанировать. «Хорошо», сказалъ онъ по окончаніи, «посмотримъ».—На другой день онъ принесъ пѣсни изъ Эгмонта и прошелъ ихъ со мной. «Такъ—очень хорошо», сказалъ онъ послѣ перваго урока, «такъ вы и должны пѣть, не бойтесь ничего и не слушайте никого». На репетиціи режиссеръ хотѣлъ устранить аккомпаниментъ оркестра. Бетховенъ лукаво повернулся ко мнѣ и сказалъ: «ну, смѣлѣй, онъ ничего не понимаетъ въ музыкѣ!»

«Побѣда Веллингтона при Витторіи» въ связи съ седьмой и восьмой симфоніями представляются Ленцу трилогіей изъ военной жизни, причемъ онъ заимствуетъ мои мысли, за которыя прежде, когда онѣ были высказанны противъ его французской книги (томъ II, стр. 357) считалъ себя въ правѣ отнестись ко мнѣ насмѣшливо. Ленцъ однако принимаетъ внѣшнюю форму за внутреннее содержаніе, когда называетъ A-dur'ную симфонію пасторальной (т. III, стр. 55—63); далѣе въ своемъ произведеніи онъ ближе подходитъ къ правдѣ, но все-же не достигаетъ ея вполнѣ.

Ленцъ понимаетъ вѣрно первую часть восьмой симфоніи, какъ празднества Наполеоновскаго времени, чередующіяся съ битвами, какъ образцовый полонезъ; онъ такъ-же правильно считаетъ седьмую и восьмую симфоніи переходомъ отъ свободы симфонической мысли, которой доискивался Бетховенъ, къ обладанію этой свободой въ извѣстной формѣ, то есть къ примѣненію симфоніи въ свободной музыкальной поэзіи; это удалось ему болѣе всего въ девятой симфоніи, также какъ и въ пяти послѣднихъ квартетахъ, называемыхъ Ленцомъ «квартетидами». Поэтому вмѣсто Adagio, Andante онъ говоритъ «интермедія» (Allegretto), Ленцъ во французской книгѣ (т. I, стр. 69) первый установилъ это родовое понятіе (Allegretto какъ видъ, не какъ темпъ); въ нѣмецкой книгѣ (т. II, стр. 119) это различіе изложено еще обстоятельнѣе, различіе которое могло-бы очень облегчить трудъ проницательному Марксу (музыка 19-го столѣтія) при разборѣ Allegretto въ Cis-moll'ной сонатѣ. Разборъ послѣдней сонаты для рояля и скрипки (ор. 96) можно назвать мастерскимъ, такъ какъ тутъ доказывается общность этой сонаты съ большимъ B-dur'-нымъ тріо и съ духомъ всего третьяго періода, чувствуемъ и въ нѣкоторыхъ частяхъ второго періода; дуэтъ этотъ, говоритъ Ленцъ, по объему самый малый (концертная забава)—есть самый богатый по музыкальной мысли. Возраженіе противъ отдѣльныхъ анализовъ произведеній второго періода (о многихъ изъ нихъ слѣдуетъ упомянуть съ похвалою) коснулось-бы только незначительныхъ частностей. Улыбышевъ выражается въ своей брошюрѣ о Бетховенѣ о первой части B-dur'ной симфоніи такимъ образомъ: «gaîté petulante d'un adolescent, tempérée par la coquetterie ingénue et la sensibilité, déjá éclose, d'une fillette (!) du même âge»; такъ, возражаетъ Ленцъ, можетъ выражаться гофмаршалъ фонъ-Кальбъ о Луизѣ Миллеръ, но никто не смѣетъ писать такъ о Бетховенѣ. «Бетховенъ», говоритъ Улыбышевъ (см. выше), «подходитъ въ Adagio B-dur'ной такъ близко къ Andante G-moll'ной и Adagio Юпитеровой симфоній Моцарта, что оба великіе мастера какъ-бы соприкасаются, но не смѣшиваются; это соприкосновеніе можно уподобить тому, какъ двѣ большія рѣки Волга и Ока (!) составляютъ послѣ сліянія одно цѣлое, но ясно различаются по цвѣту водъ. «Подъ Волгой очевидно подразумѣвается Моцартъ,—Бетховенъ долженъ удовольствоваться уподобленіемъ Окѣ», возражаетъ на это сравненіе Ленцъ «много было попытокъ сравнить этихъ двухъ великихъ мастеровъ, но никогда еще имъ не приходилось участвовать въ гидрографіи Россіи. Въ вѣрности этого несомнѣнно водянистаго сравненія можно убѣдиться развѣ только въ Нижнемъ Новгородѣ, гдѣ Ока впадаетъ въ Волгу». Вообще Улыбышеву въ географіи не повезло. Ленцъ сравнилъ (во французской книгѣ) финалъ Cis-moll'ной сонаты quasi Fantasia съ поднимающимся и опускающимся потокомъ лавы. Въ своемъ прекрасномъ разборѣ этой сонаты (у Ленца такой же) Улыбышевъ желаетъ съострить: «не говорю, какъ потокъ пылающей лавы; лава обыкновенно падаетъ, а не поднимается»; Ленцъ на это возражаетъ, что еще въ школѣ учатъ, что лава, передъ своимъ опусканіемъ должна подняться изъ нѣдръ

земли до самаго кратера вулкана (III, 2, стр. 63). Въ пользу шести первыхъ квартетовъ (ибо они какъ-бы продолженіе Моцартовскихъ), но противъ второй группы квартетовъ (квартеты Разумовскаго) Улыбышевъ сказалъ, что эти послѣдніе, въ противоположность первымъ, не могутъ исполняться посредствнными артистами, они не удаются даже виртуозамъ. Ленцъ на это возражаетъ (III, 3, стр. 22), что квартеты для посредственностей могутъ быть исполняемы только въ деревняхъ, гдѣ чувствуется, какъ разсказываетъ Улыбышевъ про свою подмосковную, жажда подышать *гдѣ нибудь въ другомъ мѣстѣ* свѣжимъ воздухомъ цивилизаціи (le grand avi de la civilisation). При исполненіи первыхъ шести квартетовъ не надо четырехъ, довольно и одной посредственности, чтобы заставить убѣжать каждаго, кто долженъ былъ-бы слушать ихъ, какъ бѣдный Улыбышевъ «со своими четырьмя нижегородскими посредственностями». Анализъ квартетовъ Разумовскаго представляетъ изъ себя цѣлую монографію (III, 3, стр. 14—49). Мы тутъ находимъ важное письмо Бетховена къ Карлу Аменда въ Курляндіи, котораго Бетховенъ называетъ *лучшимъ изъ людей, не приверженцемъ Вѣны*; Бетховенъ пишетъ (Вѣна, 1 Іюня, безъ года, который Ленцу не удалось опредѣлить въ Курляндіи): «теперь только я хорошо знаю, какъ слѣдуетъ писать квартеты»; этими словами оправдывается взглядъ Ленца на квартеты Разумовскаго, но Ленцъ настолько добросовѣстенъ, что не относитъ этихъ словъ ко времени появленія квартетовъ Разумовскаго, извѣстныхъ въ рукописи съ 1807 года; ибо три первыхъ квартета (op. 18) появились въ 1801 г., три слѣдующіе (op. 18, вторая тетрадь) въ 1802 г.; семейство Аменда въ Курляндіи извѣстило Ленца, что въ первыхъ годахъ текущаго столѣтія Аменда былъ въ Вѣнѣ, да и въ письмѣ Бетховена встрѣчается еще слѣдующее мѣсто: «кромѣ оперъ и церковныхъ вещей я написалъ все». «И такъ», говоритъ Ленцъ, «Христосъ на Элеонской горѣ» былъ поставленъ впервые 5-го Апрѣля 1803 г., «Фиделіо»—22-го Ноября 1805 г., а слѣдовательно письмо написано Бетховеномъ ранѣе, чѣмъ могла-бы идти рѣчь о квартетахъ Разумовскаго.

До сихъ поръ не появлялось еще такихъ добросовѣстныхъ хронологическихъ разслѣдованій о Бетховенѣ.

IV *).

Однако слѣдомъ за похвалой и за добросовѣстнымъ хронологическимъ изслѣдованіемъ нельзя не высказать порицанія за ошибку, которую Ленцу можно простить менѣе, чѣмъ кому-либо. Какъ извѣстно, Бетховенъ написалъ къ своей оперѣ «Фиделіо», называвшейся первоначально «Леонорой», три увертюры, изъ которыхъ была исполнена вмѣстѣ съ оперой не первая (№ 1, C-dur), появившаяся послѣ смерти Бетховена какъ op. 138, а вторая (№ 2, C-dur), но

*) 1863 г. Neue Zeitschrift für Musik, Band 58, № 4.

98

она не понравилась. Это заставило Бетховена передѣлать ее, результатомъ чего явилась третья увертюра (№ 3, C-dur), несравненно лучше № 2-го, поставленная въ 1806 г. съ первою переработкою оперы и представляющая наилучшую изъ всѣхъ созданныхъ въ мірѣ увертюръ; должно-быть поэтому въ Вѣнѣ она понравилась не болѣе, чѣмъ вторая. Въ 1814 г. Бетховенъ издалъ вторую передѣлку оперу, подъ названіемъ «Фиделіо» и при второмъ представленіи оперы въ этомъ видѣ съ новой увертюрой (E-dur), которая, какъ и вторая передѣлка оперы—понравились, но при современномъ пониманіи музыки эта новая увертюра не можетъ быть сравниваема съ увертюрой № 2 и въ особенности съ № 3.

Всѣ эти свѣдѣнія можно найти у Ленца, даже отчасти подробнѣе, чѣмъ было извѣстно до сихъ поръ, но вотъ въ чемъ ошибка: когда увертюра № 2 должна была печататься у Брейткопфа и Гертеля (№ 3 уже вышелъ) то оказалось, что въ рукописи не хватало конца, который и былъ вставленъ Мендельсономъ изъ подходящаго мѣста въ № 3, но позже нашлась и полная рукопись № 2-го. Ленцъ думаетъ, что эта рукопись № 2, (позже напечатанная у Брейткопфа и Гертеля), отличающаяся отъ перваго изданія № 2 только тѣмъ, что въ концѣ *конечно* не стоитъ болѣе: «дополнена Мендельсономъ изъ № 3»,—ничто иное, какъ варіантъ перваго изданія № 2. Поэтому описывая настоящій № 2, онъ полагаетъ, что описываетъ его варіантъ (III, 3 стр. 153). Онъ говоритъ, что читать № 2 неудобнѣе его варіанта (т. е. настоящаго № 2-го), признаетъ первый старше втораго и считаетъ всего 4 C—dur'ныхъ увертюры «Леоноры», вмѣстѣ съ № 3-мъ.

О большой увертюрѣ «Леоноры» (№ 3. Птица грифъ пролетаетъ столѣтія, неся судьбу оперной увертюры) Ленцъ говоритъ, что она должно быть была назначена для оперы безъ названія, но такого же значенія, какъ и Бетховенскія симфоніи или для какого нибудь оставшагося неизвѣстнымъ художественнаго произведенія не написаннаго Бетховеномъ; изъ всѣхъ извѣстныхъ произведеній ни одного нельзя себѣ представить написаннымъ *послѣ* этой увертюры. Это столь же ново, сколь и вѣрно. Ленцовскій разборъ увертюры № 3 былъ бы прекрасенъ, еслибъ онъ былъ вѣренъ,—но онъ не таковъ,—онъ не имѣетъ даже связи съ сюжетомъ оперы. Я послѣ того доказалъ въ музыкальныхъ примѣрахъ, что увертюра № 3 даже въ Allegro (чего никто не замѣтилъ) составляетъ одно цѣлое съ мотивами оперы и только содержаніемъ послѣдней можетъ быть истолкована («Neue Zeitschift für Musik» Мартъ 1861). Называемая Ленцомъ bibliotheca Beethoveniana содержитъ всѣ свѣдѣнія объ изданіяхъ, о постановкахъ, первыхъ представленіяхъ, первыхъ отзывахъ, вообще литературу каждаго отдѣльнаго opus'а.

Въ особенно интересномъ ея отдѣлѣ, отдѣлѣ критики, выдается какъ звѣзда первой величины — Гоффманъ, авторъ «Фантазій». Его сужденія о C-moll'ной симфоніи, объ «Erdödy—Trio» (op. 70, см. выше) такъ мѣтки, ихъ образъ мыслей такъ поэтиченъ, что, еслибъ эти сужденія были высказаны въ наше время, то и тогда противъ нихъ нечего было бы возразить. При этомъ

нельзя забывать, что это высказано 50 лѣтъ тому назадъ. Эти добытые Ленцомъ изъ «Allgemeine musikalische Zeitung» *добрые совѣты*, поданные бѣдному гиганту Бетховену спеціалистами, литераторами и рецензентами, принадлежатъ къ замѣчательнѣйшимъ событіямъ въ исторіи психологіи.

Значительныхъ библіографическихъ пробѣловъ въ книгѣ Ленца нѣтъ; исключенія составляютъ только героическая симфонія, хоровая симфонія и увертюра «Коріоланъ», гдѣ мы не находимъ ничего изъ обозрѣнія Рихарда Вагнера, глубочайшаго знатока Бетховенскаго духа. Каждая строчка Вагнера о Бетховенѣ заслуживаетъ почетнаго мѣста среди всѣхъ Бетховенскихъ комментаторовъ, такъ усердно собранныхъ Ленцомъ. Указанное же обозрѣніе Ленцу было бы легче достать, чѣмъ многое другое, а пренебрегать Вагнеромъ онъ не имѣлъ права. Ленцъ вообще не справедливъ къ эпигонамъ Бетховена, отъ Франца Шуберта и до нашихъ современниковъ (Mit und Nachwelt, томъ II); онъ слишкомъ мало сочувствуетъ Шопену, Шуману,—еле касается Берліоза и совсѣмъ обходитъ новѣйшее направленіе нѣмецкой композиціи, такъ называемую ново-нѣмецкую школу; это непростительно, если принять во вниманіе общность этой школы съ послѣдними произведеніями Бетховена. Ленцъ долженъ былъ высказаться или за нее, или противъ нея, или же наконецъ объяснить свой нейтралитетъ, котораго простить ему безусловно нельзя.

Третій періодъ (т. III, часть 4) заключаетъ въ себѣ главнѣйшую часть книги; причемъ наибольшаго вниманія въ немъ заслуживаютъ: 1) замѣченное въ фортепіанныхъ сонатахъ (ор. 101, 106, 109, 110, 111) дѣленіе на помпеянскій и величавый элементъ; дѣленіе это разрѣшаетъ удобнѣйшимъ образомъ такъ называемую «загадочность» въ фактурѣ.

«Мы хотѣли сказать», пишетъ Ленцъ (стр. 13), «про ор. 101, 109, 110, что въ этихъ болѣе ограниченныхъ инструментальныхъ пьесахъ все само по себѣ, есть тема (духовный мотивъ), не говоря уже о богатствѣ и силѣ ихъ выраженія (формы) (ор. 106—111). Звуковыя красоты въ ор. 101, 109, 110 уподобимъ свѣтлымъ краскамъ на темномъ фонѣ помпеянскихъ фресокъ».

2) Для спеціалистовъ особенно интересный анализъ solo—сонаты ор. 109 въ которомъ Ленцъ (1860) далеко превосходитъ Маркса въ «Берлинской Всеобщей музыкальной газетѣ» (1824). Выводъ можетъ служить даже откровеніемъ: «Мотивъ фабулы сонаты только интервалъ, терція».

3) Указаніе на сложныя фразы въ Бетховенѣ, т. е. одну фразу въ различныхъ обработкахъ, но все же представляющую нѣчто цѣлое, законченное; соната (ор. 109), двойная соната (ор. 102), квартетъ (ор. 132 A-moll).

4) Отвѣтъ на вопросъ: «чѣмъ отличается варіаціонный стиль третьяго періода отъ таковаго втораго періода?» Варіація (прочтутъ тамъ) служитъ Бетховену возрожденіемъ всей композиціи вообще. Въ варіаціи онъ вполнѣ дѣлается реформаторомъ общаго музыкальнаго понятія. Для варіаціи служитъ ему уже сама музыкальная идея; это замѣчательно искусная постановка музыкальныхъ фразъ составляетъ науку и искусство *послѣдней* стадіи.

98*

«Идея въ варіаціяхъ есть великая задача, потому что эта идея подчиняетъ себѣ форму и поэтому нѣтъ для нея границъ», говоритъ Ленцъ «Бетховенъ даетъ жизненность (органическую) прежней неподвижной (неорганической) варіаціонной формѣ, которая должна была всегда вращаться въ указанной ей темой рамкѣ. Не разныя стороны (варіаціи) *одной* идеи (темы), нѣтъ, всѣ стороны *всѣхъ* идей, соединенныя въ *одной* (идеѣ) все, что композиторъ этимъ путемъ хочетъ выразить или открыть слушателямъ, *все* это должно составлять сущность варіацій. Такимъ образомъ исходная точка этого стиля высшая ступень психическаго выраженія находится *внѣ* темы, въ безпредѣльномъ пространствѣ представленій, а представленія сами по себѣ ничто иноеь какъ преобразованія сущности (темы). Нововведеніе Бетховена можно назват, духовнымъ Архимедовымъ рычагомъ ума, *безконечной* темой, основанной на темахъ *конечныхъ*. Если произведенія Бетховена и имѣютъ универсальное значеніе, то они не лишены и замѣчательной глубины и большаго разнообразія». Это разсужденіе совсѣмъ ново и очень значительно и плодотворно для будущаго музыкальной литературы.

5) Примѣненіе къ варіаціямъ op. 20 (на вальсъ) этого направленія духа, которое Ленцъ называетъ психической варіацией; тамъ говорится такъ:

«Всякій убѣдится, что рядъ такихъ перемѣнныхъ сценъ составляетъ одно цѣлое; каждая перемѣна образуетъ неотъемлемую и въ то же время безконечно малую частицу всей идеи и заключается не въ варіаціи, а въ измѣняемости человѣческихъ представленій. Части такого Бетховенскаго цѣлаго должны слѣдовать одна за другой, какъ: мотивъ обратный мотивъ, возвращеніе одной и той же фразы въ сонатной формѣ».

—Это глубоко органическая идея, создающая новую эру художественной критики.

6) Указаніе происхожденія хоровой симфоніи изъ Missa Solemnis in D, Составляющей какъ бы заключеніе для мессы въ *обще-историческомъ* развитіи. О хоровой симфоніи говорится (III, 4, стр, 170), что она:

«Великое созданіе новаго рода, воплощающее глубочайшую идею всеобщей литературы и соединяющее два разныхъ полюса, а именно: «*инструментальную* и *вокальную* музыку»; сліяніе этихъ полюсовъ и родственный духъ ихъ основныхъ идей даютъ намъ возможность понимать оба эти произведенія, какъ одно, различать ихъ только по внѣшнему виду: одно церковное, другое—свѣтское. Въ Мессѣ Бетховенъ выражаетъ идеальную исторію вѣрованій; въ хоровой симфоніи, какъ бы по пророческому вдохновенію, исторію текущаго столѣтія; великую картину *всѣхъ* дуализмовъ, всѣхъ споровъ и битвъ, оканчивающихся братскимъ поцѣлуемъ:

«Diesen Kuss der ganzen Welt».

Я сдѣлалъ въ Берлинѣ библіографическое открытіе касательно хоровой симфоніи. Въ печатной партитурѣ, какъ извѣстно, послѣ тріо стоитъ не «Reprise» Скерцо, а «кода», что не даетъ удовлетворительнаго окончанія. Много

спорили о томъ, какъ бы сдѣлать повтореніе («Reprise»), не обходя Бетховенской «коды». Я съѣздилъ въ 1859 г. въ Берлинъ, чтобы изслѣдовать находящійся въ королевской библіотекѣ оригиналъ. На послѣднемъ надписано рукою Бетховена надъ фермато въ скерцо (стр. 165 печатной партитуры): l'ultima volta (т. е. послѣдняя реприза скерцо) si prende topo questa ferma subito la coda. Считаю долгомъ пояснить, что, передъ моимъ отъѣздомъ въ Берлинъ Ленцъ сообщилъ мнѣ въ манускриптѣ объ этой репризѣ и на основаніи внутреннихъ причинъ опредѣлилъ её весьма остроумно и совершенно такъ же, какъ обозначилъ её Бетховенъ; догадка Ленца здѣсь удивительна.

7) Пять послѣднихъ квартетовъ (pentaide) (стр. 209—301). Это единственное полное критическое изслѣдованіе, имѣющееся объ этомъ важномъ предметѣ, съ особенно драгоцѣнной полемикой и библіографіей, съ *новыми* источниками (переписка съ К. Гольцъ). Статья носитъ мотто: docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. Шиндлеръ высказываетъ по этому поводу свои устарѣлыя воззрѣнія; Гольцъ стоитъ на порогѣ новыхъ воззрѣній, а Ленцъ уже смотритъ на дѣло съ передовой точки зрѣнія. Воззрѣніе Ленца важно и ново, а потому приводимъ изъ него слѣдующую выдержку:

«Нужно смотрѣть на пять послѣднихъ квартетовъ, на всѣ доселѣ собранныя и по этому поводу сдѣланныя умозаключенія только какъ на исходную точку не истолкованныхъ еще произведеній, а также нужно снова передумать все, даже и то, что намъ казалось понятнымъ. Все что до тѣхъ поръ было намѣчено церковной музыкой, фугальнымъ стилемъ и модуляціями—здѣсь *довершено* и блестяще выдержало испытаніе въ примѣненіи къ самому трудному виду музыки. Эти послѣдніе пять квартетовъ (Pentaide) представляютъ основу Бетховенской глубины мышленія, даютъ квартетной музыкѣ душу, какъ хоровая симфонія даетъ душу отдѣльному виду симфонической музыки, какъ Missa in D даетъ ее стилю церковной музыки.

Эти пять квартетовъ соединяютъ съ никогда дотолѣ не существовавшей въ квартетѣ глубиной мысли, величіе второго и красивую простоту перваго періодовъ, которые, благодаря этому сопоставленію, получаютъ свой самобытный характеръ. Не надо забывать при какихъ условіяхъ квартетный жанръ вступаетъ въ жизнь музыкальной идеи.

Значеніе квартета никогда не ограничивалось однимъ соединеніемъ четырехъ струнныхъ инструментовъ; его назначеніе—быть микрокосмомъ души музыки. Въ послѣднихъ пяти Бетховенскихъ квартетахъ выразилась та свобода мыслей, къ которой всегда стремился духъ квартета; квартетная же трилогія (три квартета Разумовскаго) есть первый шагъ Бетховена въ этомъ направленіи, такъ какъ *прежній* Бетховенъ не зналъ этого свободнаго духа квартета. Въ этой трилогіи еще замѣтенъ концертный элементъ, по обыкновенію заставляющій первую скрипку преобладать надъ другими инструментами. Большая спорада (такъ именуетъ Ленцъ ор. 74, потому что этотъ такъ называемый *арфовый квартетъ* заключаетъ въ себѣ какъ первый, такъ и второй стиль)

отчасти продолжаетъ дѣло эмансипаціи. Дальше всего идетъ въ этомъ направленіи фантазія F-moll'наго квартета; съ пяти же послѣднихъ квартетовъ начинается не только новое образованіе понятія, но—и это самое главное—и болѣе высокая стадія музыкальной *идеи*, стадія прогресса, самого по себѣ имѣющаго большое значеніе и нестѣсняющагося средствами выраженія. Бетховенъ естественно могъ довѣрять самое сокровенное квартету, этой олигархіи, заполняющей разсѣлину между solo-инструментомъ и инструментальною массою (оркестромъ), такъ какъ только немногіе избранные могутъ касаться квартета. Тутъ — не квартетъ въ историческомъ значеніи слова, это представляемая четырьмя струнными инструментами музыкальная литература, освобождающаяся отъ условностей, *присущихъ* способу выраженія, какъ отъ ненужныхъ оковъ; и характеръ и число музыкальныхъ фразъ уже не подчиняются шаблону. Они не служатъ болѣе дополняющимъ цѣлое, какъ это было раньше, а являются прямыми участниками въ воплощеніи идеи. Всѣ голоса равнозначащи, вторая скрипка столько же *говоритъ слушателямъ*, сколько и первая, альтъ столько же, сколько и віолончель.

Тутъ мы встрѣчаемъ впервые, сдѣланное Ленцомъ на основаніи внутреннихъ причинъ отдѣленіе тѣхъ произведеній, которыя появились въ III (op. 101—138) періодѣ, но написаны были ранѣе, отъ тѣхъ, которыя въ числѣ 16-ти составляютъ третій періодъ.

V *).

Оцѣнивъ Ленца въ частностяхъ, мы должны взглянуть на него, какъ на Бетховенскаго критика вообще, указать его мѣсто во всей Бетховенской литературѣ, мѣсто во всякомъ не Богъ знаетъ какое высокое. Для этой цѣли намъ понадобятся болѣе общія разсужденія.

Человѣкъ есть глава всей органической жизни, въ жизни же человѣка главой служитъ разумъ, а главою разума творческая сила, какъ въ пластическомъ искусствѣ, такъ и въ философіи, поэзіи и музыкѣ. Творческій разумъ есть глава силы природы, непосредственная искра Божія. Естественные философы, физіологи и обыкновенные наблюдатели изслѣдуютъ природу организма, напр. дуба (quercus robur), описывая корни, стволъ, вѣтви, листья, цвѣтъ, плоды, родину, условія жизни, отношенія къ другимъ организмамъ, указывая мѣсто, занимаемое дубомъ во всемъ хозяйствѣ природы. Но не было бы конца изслѣдованіямъ, если бы ихъ стали производить по всѣмъ мыслимымъ вопросамъ.

Совершенно то же и въ художественной критикѣ; изслѣдованія качествъ генія, проявленій данной ему Богомъ творческой силы— дѣло науки; здѣсь какъ и въ естествовѣдѣніи, упоминаются факты, выводятся результаты. Пойдемъ

*) 1863. Neue Zeitschrift für Musik, № 5.

далѣе. Не заслужилъ ли бы сожалѣнія *«ботаникъ»*, ожидающій отъ дуба природныхъ свойствъ березы или считающій зубчатость его листьевъ ошибкой мірозданія? Въ природѣ не можетъ быть ошибокъ естественнаго закона (какъ и въ истинномъ геніи); ея аномаліи и чудеса служатъ только указаніемъ на неизмѣняемость еще мало дознанныхъ законовъ развитія.

Сожалѣніе возбуждаютъ такъ называемые знатоки (иногда директоры консерваторій), если они ставятъ въ укоръ Бетховену, этой ослѣпительно яркой творческой силѣ музыкальнаго генія, что онъ не обладаетъ природой Моцарта и стараются найти въ совершеннѣйшихъ проявленіяхъ Бетховенскаго генія (въ пасторальной, Эроикѣ, C-moll'ной симфоніяхъ) не существующія погрѣшности противъ такъ же мало существующей музыкальной грамматики! Существуетъ и должна существовать наука о музыкѣ, какъ существуетъ естествовѣдѣніе, т. е. раціональное, не подверженное сомнѣнію, изложеніе законовъ, которымъ повинуются организмы музыкальнаго искусства. Каждое типичное произведеніе искусства содержитъ для всѣхъ видящихъ и слышащихъ полный курсъ этой науки. Избранному художнику прирождено знаніе законовъ его искусства. Это—*тайна* генія, и потому мы замѣчаемъ, что наука пользуется преимущественнымъ правомъ приписывать себѣ открытіе тѣхъ законовъ, которые давно уже существуютъ въ полной силѣ въ твореніяхъ Баха, Моцарта, Глюка, Бетховена.:. Наука объ искусствѣ, уступающая въ достоинствѣ произведенію искусства или отваживающіяся отрицать произведеніе искусства въ лицѣ его *призваннаго* представителя, была бы псевдо-наукой, грубымъ шарлатанствомъ, достойнымъ наказанія обманомъ или заслуживающимъ сожалѣнія заблужденіемъ, которое относилось бы къ понятію объ искусствѣ, какъ суевѣріе, инквизиція и преслѣдованіе вѣдьмъ къ религіи.

О Бетховенѣ много написано, но будетъ написано еще больше. Такое явленіе, какъ онъ, служитъ толкователямъ неисчерпаемымъ источникомъ. Пусть критика и толкованіе преслѣдуютъ самыя разнообразныя направленія,—большее или меньшее достоинство изслѣдованія все же будетъ зависѣть отъ состоянія (status quo) *музыкальной науки*. Останемся пока при нашемъ сопоставленіи науки о музыкѣ съ естествовѣдѣніемъ.

Зоологіей и анатоміей занимались въ разныя времена изслѣдователи самыхъ разныхъ направленій и значеній, начиная съ простаго наблюдателя и кончая геніемъ синтезиса. Добентону и Вик. д'Азиру мы обязаны постановкой сущности дѣла; другіе, какъ напр. Линне́, занялись систематизаціей, привели въ порядокъ науку о хозяйствѣ природы; третьи, какъ Бюффонъ, обладали даромъ синтезиса, обобщенія, увлекающимъ даромъ слова, посредствомъ котораго они привлекали толпу и распространяли въ ней науку; еще другіе какъ Кювье и Ст. Илеръ, соединяли анализъ съ синтезисомъ; подъ ихъ руководствомъ пробуждалась любознательность къ изученію жизни отъ одного перечня фактовъ и, при помощи философскаго мышленія, пріобрѣтала художественное выраженіе. Отказывались отъ изящной поверхности взгляда Бюффона, чтобы

проникнуть въ болѣе глубокія (если не глубочайшія тайны природы, не пропуская даже мельчайшихъ частностей, если только онѣ могли привести какіе нибудь доводы въ пользу вѣрности основной мысли изслѣдованія. Ясность и глубина изслѣдованія приводили къ результатамъ, главная мысль и фактическая доказанность которыхъ казались на первый взглядъ чудомъ, какъ напр. составленіе a priori потерянной для насъ книги Кювье о жизни животныхъ.

Status quo музыкальной критики равно по существу status quo естествовѣдѣнія, какъ его нашли Кювье и С-тъ Илеръ въ началѣ текущаго столѣтія. Музыкальная критика имѣетъ своихъ Добентона и Линнé, имѣетъ библіографовъ, изслѣдователей и составителей, какъ, напр., Отто Янъ и Ленцъ; работниковъ, имѣющихъ большое значеніе для анатомическихъ и систематическихъ препаратовъ; она обладаетъ своими Бюффонами съ блестящими обобщеніями, изъ нихъ я назову только Маркса; но у музыкальной критики нѣтъ еще соединителей анализа съ синтезисомъ, нѣтъ еще Кювье и С-тъ Илеровъ на ея великомъ поприщѣ. Пока въ ней не выступитъ личность, соединающая съ величайшимъ умомъ наибольшее техническое знаніе, а съ этимъ послѣднимъ даръ изложенія матеріала, — что затруднительно не менѣе изложенія философскихъ системъ,—до тѣхъ поръ музыкальная критика будетъ нуждаться въ самомъ главномъ и важнѣйшая область музыкальной науки не заполнится и сравнительная анатомія или физіологія организмовъ музыки не будетъ въ состояніи появиться.

Наука, дающая сужденія, должна стоять такъ же высоко, какъ и служащій предметомъ изслѣдованія геній; иначе односторонность и недостаточность результатовъ будетъ неизбѣжнымъ зломъ. До сихъ поръ ближе всего къ этому идеалу по отношенію къ Бетховену подходилъ Е. Т. А. Гоффманъ. Въ своей рецензіи о C-moll'ной симфоніи («Всеобщая музыкальная газета» 1810 г.) онъ коснулся по крайней мѣрѣ по существу самаго важнаго въ данной области; я говорю о «Монотематизмѣ» въ главныхъ бетховенскихъ произведеніяхъ, особенности представляющейся еще совсѣмъ неизвѣстною лучшимъ музыкальнымъ толкователямъ нашихъ дней, или—что еще хуже—представляющейся имъ проблематическою. Гофманъ былъ бы идеальнымъ современнымъ пояснителемъ Бетховенскаго духа, если бы онъ не былъ современникомъ Бетховена—такъ низко стоялъ тогда уровень (niveau) сужденій о музыкальныхъ произведеніяхъ. Изъ Бетховенскихъ критиковъ нашихъ дней первое мѣсто принадлежитъ Рихарду Вагнеру, благодаря его обозрѣніямъ Эроики, хоровой симфоніи, увертюры «Коріолана». Если я признаю Ленца представителемъ преимущественно Бетховенской библіографіи и анатоміи, то это еще не значитъ, что его общіе выводы не имѣютъ значенія. Его работы заключаютъ даже очень интересные въ этомъ отношеніи взгляды, какъ это и видно изъ цитатъ, къ которымъ мнѣ слѣдовало бы прибавить еще многія. Вотъ синтезисъ Бетховена съ проведеніемъ аналогіи въ духовныхъ стадіяхъ (періодахъ) Бетховена, Шиллера, Гёте и Шекспира (Ленцъ, стр. 90, «стиль въ Бетховенѣ»): «Бьющій на эф-

фектъ и вульгарный стиль въ «Titus» и «Perikles», за которымъ слѣдуетъ облагораживающій театръ итальянскій періодъ—въ Шекспирѣ (Romeo, Edelleute), потомъ историческій періодъ—(Генрихъ), наконецъ личное мнѣніе писателя—(Гамлетъ, Король Лиръ), затѣмъ *бурный*—въ Шиллерѣ и Гете—(«Räuber», «Cabale und Liebe»; «Fiesco», «Werther», «Goetz») побѣда надъ формой («Don Carlos», «Tasso», «Jphigenia»), высшая стадія (Телль—второй Фаустъ»:—въ Бетховенѣ они выражаются традиціями, эмансипаціями, сліяніемъ съ личностью».

Параллель проведена мастерски и такихъ блестящихъ мѣстъ въ книгѣ много. Синтезисъ Бетховена заключается въ мнѣніи о происхожденіи хоровой симфоніи изъ Мессы in D, въ раскрытіи непремѣннаго *хода мыслей* въ Бетховенѣ, которое принесетъ большую пользу будущимъ толкователямъ послѣднихъ произведеній; къ пониманію этихъ произведеній подвигается теперь, черезъ 40 лѣтъ, уровень развитія *). Синтезисомъ будетъ изложеніе пяти послѣднихъ квартетовъ, пяти мировъ величайшаго музыкальнаго мыслителя; онъ отдѣляетъ истинную музыку отъ обыденныхъ занятій музыкой, отъ этой игры въ тоны и созвучія и въ своей истинной музыкѣ выражаетъ глубину душевной жизни человѣческой въ формѣ полной поэзіи. Для того чтобы выразить этотъ успѣхъ, всѣ выраженія слишкомъ слабы. Новая эра музыки, которая не могла быть достигнута раньше, хотя и отвѣчала ея внутренней природѣ, должна остаться непонятною всѣмъ виртуозамъ и музицирующимъ, мѣряющимъ квартетъ по Гайдно-Моцартовской мѣркѣ. Эти псевдо виртуозы и псевдо-музыкальные толкователи забываютъ, что въ области прекраснаго «der Wohnungen viele giebt»; они забываютъ, что различные результаты духовной дѣятельности могутъ отстоять другъ отъ друга на Богъ знаетъ какія разстоянія даже тогда, когда способы проявленія этой дѣятельности одни и тѣже; названія: симфонія, квартетъ, соната, подходятъ другъ къ другу не болѣе, чѣмъ слово картина, примѣненное къ какому нибудь изображенію на трактирной вывѣскѣ, къ тому же слову въ смыслѣ дивнаго изображенія лица Іезекіила Рафаэлевской кисти.

Трудъ Ленца о пяти послѣднихъ квартетахъ есть техническая монографія, которая потребовала бы болѣе глубокаго вниманія, если бы этотъ трудъ былъ изданъ во всѣхъ подробностяхъ или, по крайней мѣрѣ, не былъ бы ли-

*) На послѣднемъ музыкальномъ празднествѣ въ Ахенѣ, гдѣ была исполнена Messa in D, Фетисъ докладывалъ о ней (Revue et Gazette musicale de Paris, le 26 mai, 1861) какъ объ oeuvre mediocre et inexécutable въ томъ тонѣ, въ какомъ обыкновенно раздаются школьникамъ свидѣтельства. Въ доказательство разногласія музыки и текста Fetis привелъ воинственный эпизодъ въ Agnus'ѣ; но найти объясненія этому Fetis не сумѣлъ (Ленцъ, III, 4, стр. 153).—До сихъ поръ упускали изъ виду написанныя Бетховеномъ въ Agnus'ѣ полныя значенія слова: „Прошу внутренняго и наружнаго мира".—Миру противуполагается война; Бетховенъ долженъ возвратиться къ войнѣ, прежде чѣмъ придти къ миру (внутр. и наружн).—Одна изъ глубочайшихъ цѣлей, когда-либо преслѣдовавшихся художниками; штурмъ города, обыватели котораго собрались къ молитвѣ. Ленцъ мѣтко объясняетъ, возражая Рилю и Шиндлеру. Въ такомъ печальномъ положеніи находится дѣло пониманія величайшаго произведенія величайшаго композитора въ мірѣ.

шенъ музыкальныхъ примѣровъ, отъ которыхъ Ленцъ долженъ былъ отказаться, такъ какъ издатели боятся расходовъ. Примѣры для музыкально-критическаго сочиненія тоже, что гравюры для книги естествовѣдѣнія.

Два первыхъ тома Ленца не достигаютъ значенія его каталога, за исключеніемъ статьи: «Стиль Бетховена». Тамъ также можно найти мысли и взгляды серьезнаго значенія, но встрѣчается и многое, совсѣмъ не относящееся къ предмету; такъ, напр., Бетховенскій Status quo въ Россіи уже совсѣмъ не на мѣстѣ, такъ какъ подъ этимъ «status quo» Ленцъ разумѣетъ исторію исполненій Бетховенскихъ вещей въ Россіи. Желательно было бы видѣть во второмъ изданіи каталога, прибавленнаго къ нему въ качествѣ предисловія только статью «Стиль Бетховена». Очень можно бы ожидать усовершенствованія этой статьи Ленцомъ если прибавить, что авторъ далеко превзошелъ эту статью въ третьемъ періодѣ каталога. Притомъ мы не должны забывать, что въ этой статьѣ онъ разрѣшаетъ вопросъ, который никто еще не отваживался и затрогивать: «чѣмъ отличаются (технически и по содержанію) первыя фразы, скерцо, adagio, финалы третьяго періода отъ таковыхъ втораго періода»? въ чемъ различаются эти періоды по стилю мелодіи»? Пусть другіе продолжаютъ дѣло въ этомъ направленіи и разрѣшатъ еще вопросъ: «какъ различается контрапунктный стиль въ трехъ періодахъ»? Ленцъ только *касается* этого вопроса, о которыхъ, какъ гласитъ молва, Бетховенъ имѣлъ, сравнительно съ Моцартомъ, весьма малое понятіе; въ контрапунктѣ онъ повторяетъ Баха и Моцарта, давая только свою Бетховенскую, окраску, а въ Missa in D эту краску заимствуетъ отъ Генделя.

Подведя итогъ, можно придти къ слѣдующему выводу: книга Ленца есть наиполнѣйшій трудъ о *духѣ Бетховена*, драгоцѣннѣйшій памятникъ Бетховенской литературы нашихъ дней, фундаментъ для послѣдующихъ работъ въ этомъ направленіи. Чтобы ярче освѣтить заслугу Ленца, я позволю себѣ въ заключеніе сравнить его книгу съ послѣдними трудами двухъ извѣстныхъ европейскихъ музыкальныхъ ученыхъ, однако очень различныхъ: съ статьей «Бетховенъ» (въ «Biographie des Musiciens» Фетиса, директора Брюссельской консерваторіи, во второмъ исправленномъ (!) и пополненномъ изданіи (1860), съ одной стороны и съ книгой доктора и профессора музыки А. Б. Маркса: «Жизнь и творенія Бетховена», съ другой стороны.

Европейски извѣстная, безъ критики признанная статья Фетиса есть повтореніе блистающаго ошибками, пустаго перваго изданія книги, содержаніе которой Фетисъ заимствовалъ изъ жидкаго біографическаго очерка Зейфрида, послужившаго введеніемъ его сомнительной книжки*) «Опыты Бетховена въ генералъ-басѣ, контрапунктѣ и ученіи о композиціи». Фетисъ, переведя эту подложную статью и пользуясь ею какъ источникомъ, но обойдя вниманіемъ труды Ленца, Яна (изданіе оперы «Леоноры» съ предисловіемъ Яна) и Маркса, впалъ въ грубѣйшія заблужденія. Вотъ нѣкоторыя изъ его заблужденій: увер-

*) Деркумъ выставилъ (въ «Рейнск. Музык. газетѣ» 15 ноября 1851 г.) эту преступную издательскую спекуляцію въ позорномъ свѣтѣ.

тюра ор. 138 (см. выше) считается у Фетиса большой увертюрой «Леоноры» № 3! Про увертюру № 2 Фетисъ говоритъ (стр. 317, столб. 1), что она тождественна съ первой оперной увертюрой (которая же изъ нихъ первая?!). Фетисъ разсказываетъ по Зейфриду, будто Бетховенъ, переработывая оперу (1806), сочинилъ новую увертюру въ E-dur (написана въ 1814 г.!), но такъ какъ она не была еще готова, то, при исполненіи передѣланной оперы, замѣнилъ ее увертюрой къ «Аѳинскимъ развалинамъ» (!)! Нѣсколькими строками дальше Фетисъ совершенно вѣрно (случайно!) говоритъ, что «Развалины Аѳинъ» написаны въ 1812 году; выходитъ, что увертюра этой оперы исполнялась за 6 лѣтъ до сочиненія самой оперы! Такая необдуманность! Эта компиляція ученаго француза, полная ошибокъ (incredibile dictu!) въ отдѣлѣ фактовъ, еще болѣе несостоятельна въ отдѣлѣ критики. Да и нельзя было ожидать пониманія высшихъ твореній Бетховена отъ французскаго учителя музыки, родившагося въ одно время съ Бетховеномъ и воспитаннаго, конечно, исключительно въ Моцартовскомъ культѣ. Фетисъ—корень поношенія Бетховенскаго генія Улыбышевымъ. Но если замоскворѣчному диллетанту удалось безнаказанно пренебречь основными техническими понятіями, то нельзя извинить директора Брюссельской консерваторіи, не замѣтившаго въ своемъ выхваливаніи Улыбышева, что послѣдній обвиняетъ Бетховена въ ошибкѣ, сдѣланной въ 7-й симфоніи, только потому, что онъ, Улыбышевъ, не выучилъ A-moll'ной гаммы; что Улыбышевъ нападаетъ на Бетховена, что онъ, Улыбышевъ, ничего не слыхалъ объ аподжіатурахъ, объ аккордахъ и объ оркестровыхъ комбинаціяхъ, какъ они встрѣчаются въ Гайднѣ, Моцартѣ, Керубини, въ «Донъ-Жуанѣ», котораго Улыбышевъ, этотъ Пиндаръ Моцарта, воспѣваетъ во всѣхъ трехъ томахъ своей Моцартовской панегирики. За эти неизвѣстные ему аподжіатуры, аккорды, комбинаціи Улыбышевъ упрекаетъ какъ за ошибки въ музыкальныхъ образцахъ. Вкусъ Улыбышева, говоритъ Фетисъ, былъ оскорбленъ послѣдними произведеніями Бетховена, которыя онъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ строго, но справедливо критикуетъ (une analyse dure mais juste de certains passages). Опять несообразность, такъ какъ изъ 19-ти музыкальныхъ образцовъ, приписанныхъ Улыбышевымъ Бетховену, только одинъ принадлежитъ къ третьему періоду, да и тотъ не былъ разобранъ Улыбышевымъ и не можетъ быть разобранъ, а представляетъ изъ себя только лишенное логики Улыбышевское «ab uno disce omnes». Это былъ *Teniers* скерцо изъ послѣдняго квартета (ор. 135), имѣвшаго несчастье не понравиться Улыбышеву вмѣстѣ съ basso ostinato. Фетисъ пишетъ для такихъ читателей, которые, не разбирая, принимаютъ все, являющееся изъ Парижа. Мой трудъ «Fetis jugè en Russie» можетъ представить доказательства тому, что такое безсмысленное принятіе на вѣру—не безъ исключенія.

Только въ музыкальной литературѣ заявляются такого рода рѣдкости. Авторъ историческаго произведенія, въ которомъ Соломонъ оказался бы Римскимъ императоромъ, а Александръ Великій—Іудейскимъ царемъ, никогда не достигъ бы извѣстности Нибура или Іоганна фонъ-Миллера, авторъ очерка

географіи, въ которомъ Парижъ признавался бы лежащимъ въ Италіи, а Флоренція въ Англіи, никогда не попалъ бы въ, предсѣдатели Географическаго общества; но ложный музыкальный ученый, смѣющій злословить даже Бетховена, поддѣлывающій его, дважды предлагающій міру свои измышленныя, вредныя композиціи,—оканчиваетъ свое поприще директоромъ консерваторіи, пользуясь славой величайшаго *) современнаго ученаго.

Перейдемъ теперь отъ этого издѣвающагося надъ правомъ и справедливостью въ наукѣ примѣра къ явленію болѣе пріятному, т. е. къ названной книгѣ Маркса. Въ этой литературѣ Марксу подобаетъ почетное мѣсто, и принадлежитъ онъ къ ней уже 40 лѣтъ съ честью и славою. По вѣрности и глубинѣ взгляда, по прелести изложенія его можно сравнить съ однимъ изъ выдающихся изслѣдователей природы (см. выше). Эти блестящія качества относятся болѣе всего къ его ученію о композиціи, къ его раннимъ, въ высшей степени интереснымъ журнальнымъ статьямъ, о которыхъ вспомнить Ленцъ заставилъ міръ. Достоинства этихъ статей,—содержательность и блестящее изложеніе,—можно найти и въ книгѣ о Бетховенѣ, но чувствуется, что появленіе этой книги вызвано было не внутреннимъ порывомъ, не тѣмъ положеніемъ, которое испытывала Бетховенская литература, а простымъ «pecuniarum causa», что такъ часто случается съ профессіональными писателями. Цѣль и назначеніе не должны однако быть упускаемы изъ виду. Книга Маркса не представляетъ собою законченную біографію Бетховена съ хронологическими ссылками на его дѣятельность (въ родѣ прекраснаго, но болѣе для справокъ годнаго труда Отто Яна о Моцартѣ), это не есть философскій трактатъ о духовномъ мірѣ Бетховена, и не преграда для ложныхъ путей Фетиса и его единомышленниковъ, такъ какъ и какой Улыбышевъ такъ же пробиваетъ себѣ дорогу, причемъ получаетъ эпитетъ «Thersites» (какъ, напр. при разборѣ его толкованія Эроики съ самой низменной точки зрѣнія), и остроумно расхваливается, что конечно не означаетъ «suum cuique», а означаетъ только неловко исполненный морской маневръ, называемый лавировкой. Кто не обладаетъ смѣлостью высказывать свое мнѣніе, тотъ пусть и не выступаетъ на защиту Бетховена. Но эта книга Маркса не представляетъ изъ себя руководства въ родѣ его же «Ученія о композиціи», въ которомъ говорится такъ много о Бетховенѣ, но часто безъ всякаго результата. Это «Ученіе о композиціи» есть хорошо системазированная доктрина, сходная по сжатости съ служащими мѣриломъ руководствами 4-хъ факультетовъ при дворѣ Нѣмецкаго Doctorthum'а въ Берлинѣ. Въ двухъ же томахъ книги о Бетховенѣ ни одно изъ Бетховенскихъ произведеній не изслѣдовано *вполнѣ*. Тамъ затрагивается почти все, имѣющееся о Бетховенѣ, но именно только затрогивается безъ всякаго плана, какъ бы по ***султанскому*** преимущественному праву, компетентность котораго по отношенію къ Бетховену сомнительна.

*) «Le savantissime de tous les savants en musique»—такъ озаглавлена глава о Фетисѣ въ благоговѣющей предъ нимъ «Revue et gazette musicale de Paris»!

Характеръ принужденности работы ясно виденъ въ одномъ мѣстѣ книги, гдѣ Марксъ поясняетъ, что означаютъ мотивъ, фраза и тому подобныя тайны, причемъ даетъ два музыкальныхъ примѣра *отъ себя*; это бросается въ глаза въ спеціальномъ трудѣ о Бетховенѣ. Этотъ эпизодъ прибавленъ Ленцамъ къ его полемикѣ съ Марксомъ о формѣ въ Бетховенѣ, гдѣ побѣда остается за Ленцомъ. Марксъ смѣшиваетъ понятіе «форма» съ «формулой». Объ этой послѣдней Ленцъ говоритъ какъ объ оковахъ, освободиться отъ которыхъ съумѣлъ Бетховенъ. Заслуга Ленца и заключается въ томъ, что онъ доказалъ богатство формъ въ третьемъ періодѣ. Въ Эроикѣ полетъ Бетховенскаго духа стоитъ выше узкой сферы Гайдновскихъ и Моцартовскихъ симфоній. Рама раздвигается, планъ расширяется, новыя намѣренія требуютъ новыхъ средствъ, новыхъ формъ, новыхъ организмовъ. Какъ въ сонатѣ, такъ и въ квартетѣ, какъ въ стилѣ фугъ, такъ и въ варіаціонномъ, и въ изысканіи кантиленъ Бетховенъ слушается только своего внутренняго голоса, слѣдуетъ Божественной силѣ, а не мертвымъ шаблонамъ (формуламъ). Этотъ Ленцовскій доводъ какъ разъ противоположенъ той «не признающей формъ теоріи», въ которой его безъ основанія, если и намѣренно упрекаетъ Марксъ. Но что же сказать о томъ, что въ своемъ перечнѣ Бетховенскихъ произведеній (приложеніе 2), Марксъ печатаетъ замѣтку «по каталогу Ленца въ его «Beethoven et ses trois styles» (нѣмецкій каталогъ тогда еще не появлялся), но лишаетъ въ перепечаткѣ этотъ каталогъ всѣхъ его достоинствъ, отчего онъ дѣлается подобенъ вѣткѣ, съ которой ободрали всѣ листья— такъ совершенно справедливо жалуется Ленцъ въ заключеніи своей нѣмецкой книги! Хронологію и библіографію Марксъ беретъ отъ Ленца; но выводы ихъ Марксъ вставляетъ въ текстъ своихъ двухъ томовъ безъ указанія на автора, какъ будто бы этихъ выводовъ никогда не было въ Ленцовскомъ Каталогѣ. Это—болѣе, чѣмъ плагіатъ, потому что не могло бы быть и рѣчи о Ленцовскомъ каталогѣ, если бы онъ былъ тѣмъ, во что его изуродовалъ Марксъ.

Если за книгой Маркса и нельзя признать самостоятельнаго значенія въ библіографическомъ отношеніи, то, напротивъ, въ отношеніи критики она имѣетъ сравнительно очень большія достоинства. Книга эта заключаетъ въ себѣ драгоцѣннѣйшія мысли, взгляды, замѣчанія—какъ вообще, такъ и въ частностяхъ— но за то въ ней, въ особенности въ концѣ, можно найти много слабаго и сомнительнаго.

Изъ сказаннаго вытекаетъ, что книга Маркса о Бетховенѣ значительно болѣе удалена отъ предначертаннаго мною выше идеала разслѣдованія предмета, чѣмъ нѣмецкая книга Ленца, который однако же не состоитъ ни профессоромъ, ни докторомъ музыки, ни директоромъ консерваторіи. Во многихъ главныхъ задачахъ критики Бетховена Ленцъ достигъ высшей точки познанія, а тамъ, гдѣ онъ ея еще не достигъ, онъ стоитъ на хорошемъ пути. Книга Маркса не можетъ съ нимъ выдержать никакого сравненія въ той пользѣ, которую изъ книги Ленца можетъ извлечь каждый желающій познакомиться съ Бетховеномъ, Марксъ даетъ только то, что ему хочется дать; Ленцъ даетъ все, что *можно*

дать; вся относящаяся къ Бетховену литература, всѣ факты, всѣ мнѣнія (pro и contra), все сгруппировано вокругъ произведеній, расположенныхъ по номерамъ opus'овъ; книга неоцѣнима для справокъ; она можетъ служить твердымъ фундаментомъ для дальнѣйшей дѣятельности, цѣнность котораго съ каждымъ годомъ будетъ увеличиваться.

Французская книга Ленца занимала европейскую прессу въ теченіи цѣлыхъ десяти лѣтъ; нѣмецкая же книга, обладающая гораздо большимъ правомъ на научную критику,' не была даже *вполнѣ* разсмотрѣна нѣмецкими музыкальными изданіями.

Изрѣченіе Гоббса: «homo homini lupus» безусловно примѣнимо къ современной музыкально-критической прессѣ. Она — заклятый врагъ всѣхъ выдающихся явленій, по мѣткой поговоркѣ: умолчать — убить (todtschlagen-todtschweigen). Оригинальности и полезности у книги Ленца нельзя было отнять; ну, такъ потребовали равнодушіемъ убить книгу, оказавшуюся неудобной для всѣхъ меркантильно занимавшихся въ журналахъ этимъ великимъ предметомъ, книгу, явившуюся къ тому же изъ Россіи.

Эта-то несправедливость заставила меня взять въ руку перо и обратиться къ вамъ съ просьбою, насколько это въ вашей власти, дать ходъ тѣмъ мыслямъ и убѣжденіямъ, которыя вышли изъ подъ него.

БИБЛИОТЕКА СЕКТОРА ХУДОЖ. ВЕЩАНИЯ Радио Управления Н.К.П.С. № 6263

Bayerische Staatsbibliothek München

1.

ПОБРАТАВСЯ СОКІЛЪ.



2.

ГЕЙ ГУКЪ, МАТИ, ГУКЪ!



*) Въ подлинникѣ вмѣсто  находится , что здѣсь и исправлено, согласно этого же напѣва пѣсни, записаннаго г. Рубцомъ -,,216 Народныхъ украинскихъ напѣвовъ" записалъ и издалъ А. И. Рубецъ (у П. Юргенсона въ Москвѣ) (№ 82. стр. 21.) *Прим: Корректора.*

3.

ХАТА МОЯ РУБЛЕНАЯ.



4.

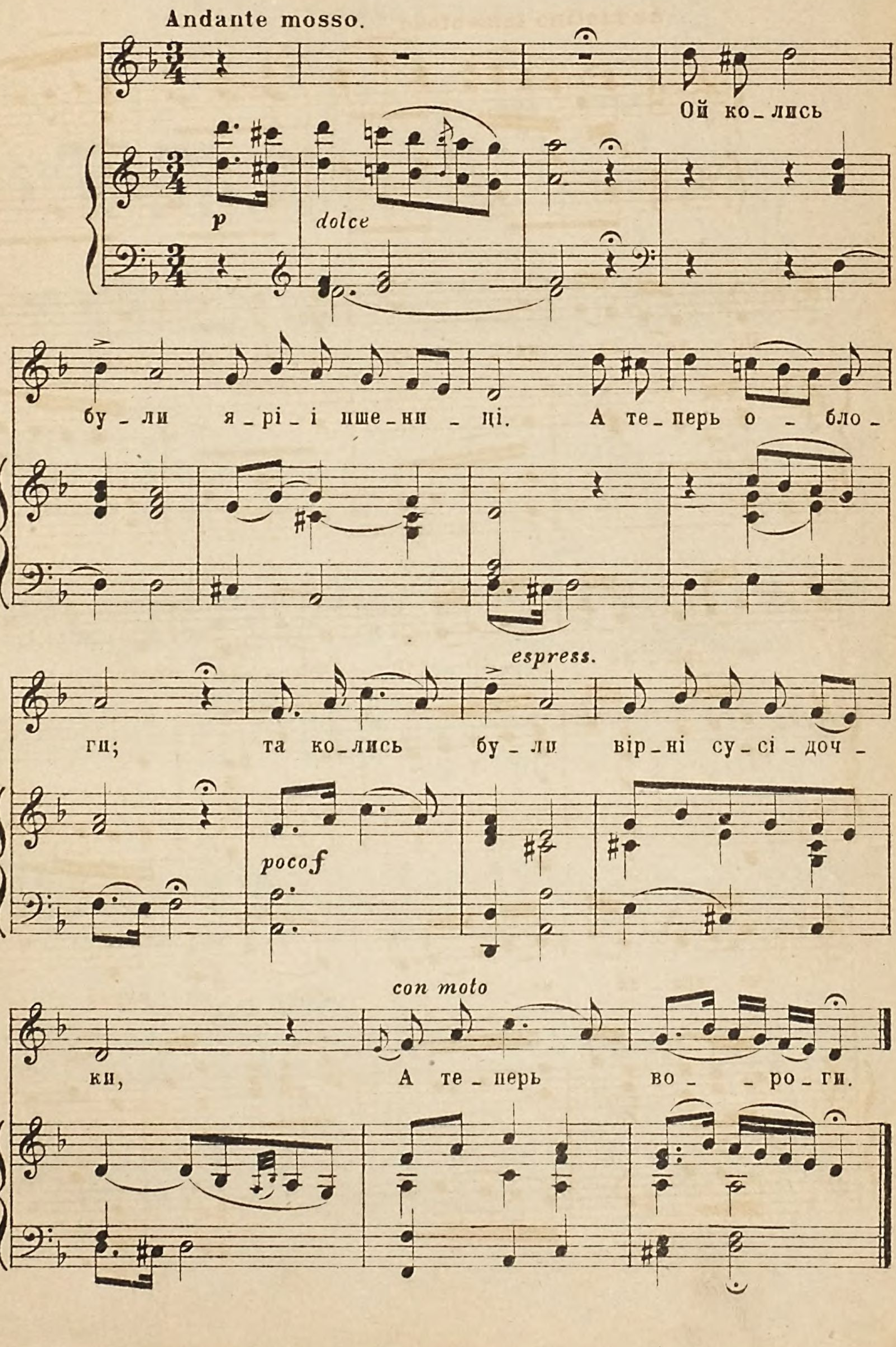
ПО МАЛУ МАЛУ.

Andantino lamentoso.



5.

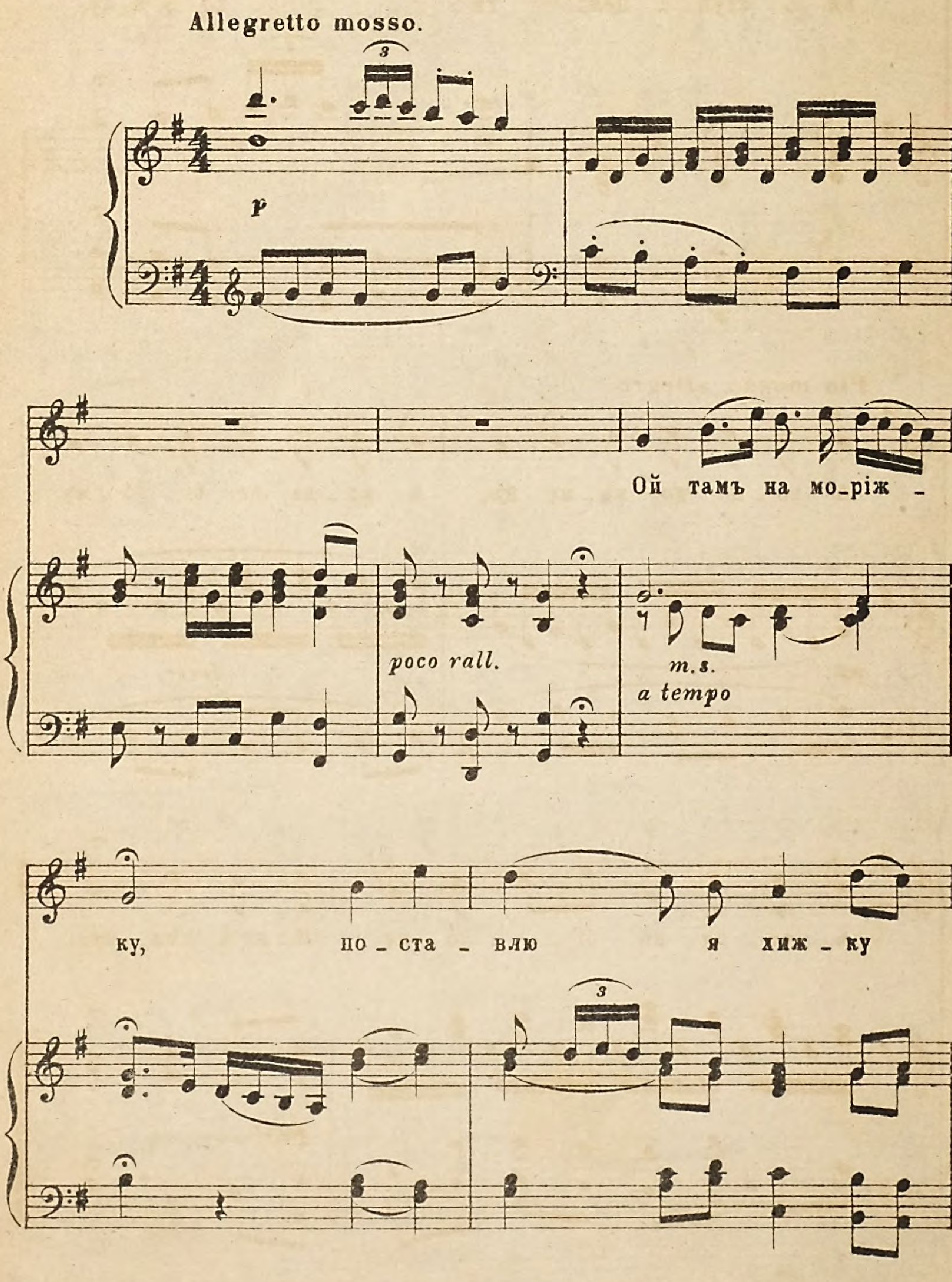
ОЙ КОЛИСЬ БУЛИ.



6.

ОЙ ТАМЪ НА МОРІЖКУ.

(Веснянка)




ви - ступ - цемъ ти - - - - хо - й ду.
Piu mosso, allegro.
А во - да по ка - ме - ню, А во - да по бі - ло - му,
pp
cresc.
А во - да по бі - - ло - му И - ще й тих - ше.
p rit.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Томъ III.

(1860—1863 гг.)

1860 г.

	стр.
Концертъ дѣвицы Ингеборгъ Старкъ	1213
Пятый, шестой и седьмой вечера Русскаго Музыкальнаго Общества	1218
Отчетъ о новой оперѣ Мейербера (Динора)	1225
Три послѣдніе вечера Русскаго Музыкальнаго Общества	1229
Парижскій Ѳеофилычъ	1242
По случаю концерта сестеръ Ферни	1251
Второй концертъ Вьетана	1253
Г. А—ръ В—чъ Лазаревъ и его концертъ	—
Первый и второй концерты Дирекціи Императорскихъ Театровъ	1257
Третій и четвертый концерты Дирекціи Императорскихъ Театровъ	1269
Новоизданныя музыкальныя сочиненія (А. Ѳ. Львова)	1280
«Жизнь за Царя» и «Русланъ и Людмила»	1286
Воспоминанія о М. И. Глинкѣ	1314
Рихардъ Вагнеръ и его реформа въ области оперы	1357

1861 г.

Музыка южно-русскихъ пѣсенъ	1390
Тематизмъ увертюры къ оперѣ «Леонора» *)	1406

1862 г.

Залоги истиннаго музыкльнаго образованія въ С.-Петербургѣ	1426
Добросовѣстность г. Стелловскаго въ изданіи произведеній Глинки	1433
Верди и его новая опера («Сила судьбы»)	1440
«Волшебный Стрѣлокъ»	1450
Верстовскій и его значеніе для русскаго искусства	1458

*) Нѣмецкая статья, напечатанная въ переводѣ.

1863 г.

Рихардъ Вагнеръ въ Петербургѣ . 1463
Концерты Филармоническаго Общества подъ управленіемъ Рихарда Вагнера . . . 1467
Нибелунговъ перстень . 1477
Дебюты г-жи Шредеръ и г-жи Платоновой въ оперѣ «Жизнь за Царя» 1536
Замѣтка музыканта о дѣлахъ немузыкальныхъ 1541
Музыкальный Гумбольдтъ . 1545
Состояніе Бетховенской литературы и отношеніе къ ней Россіи *) 1554

Приложеніе. Ноты 6 малороссійскихъ пѣсенъ (къ статьѣ «Музыка южно-русскихъ пѣсенъ»

Въ III томѣ выпущены слѣдующія статьи А. Н. Сѣрова

по „Библіографическому Указателю" А. Молчанова:

въ 1860 г.

№ 127. Мой протестъ противъ «объясненія», помѣщеннаго отъ редакціи въ № 1 «Театр. Музык. Вѣстн.». — (Муз. и Театр. Вѣстникъ № 2).

въ 1861 г.

№ 143. О музыкѣ въ Петербургѣ. (Противъ А. Г. Рубинштейна и Русскаго Музык. Общества). Библ. для чтенія; № 2, стр. 17 (Фельетонъ).

въ 1862 г.

№ 196. Музыкальный фельетонъ г. Юрія Арнольда.—«Сѣверная Пчела», № 229.

№ 197. Къ издателю «Сѣверной Пчелы». (Противъ Арнольда, объ Леоновой и Біанки). — «Сѣверная Пчела», № 267.

Статьи изъ Энциклопедическаго Словаря, составленнаго русскими учеными и литераторами подъ редакціей А. А. Краевскаго и П. Л. Лавровскаго, Спб. 1861—1862. (Подп. А. Н. С—въ) на букву А (А — Аччелерандо), по Указ. г. Молчанова отъ № 146 по № 194.

*) Нѣмецкая статья напечатанная въ переводѣ.

123223
Литературная
№ 28954
БИБЛИОТЕКА ВРК

[illegible]

[illegible]

30p

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Serov, Aleksandr Nikolaevič

Kritičeskija stat'i

Bd.: 3

1895

Mus.th. 7163 r-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11658685-6